ИСКУССТВО КИНО

8

№8 АВГУСТ 2014 www.kinoart.ru

«КИНОТАВР»-2014 _ 5, 71, 103

КРУПНЫЙ ПЛАН: «ДУРАК» ЮРИЯ БЫКОВА _ 51

КОНФОРМИЗМ. ДОБРОВОЛЬНО ИЛИ ПРИНУДИТЕЛЬНО? _ 115

Андрей Звягинцев:
«Что за жизнь...»_ 35

«Кинотавр», самый представительный смотр российского кино, определил содержание этого номера. Конкурс полного и короткого метра, как и другие программы, интервью, проекты и дискуссии обеспечили материал для разных рубрик журнала, начиная с первой – «Здесь и теперь». Вы прочтете о том, что больше всего волнует кинематографистов: о поисках актуального в сегодняшней реальности, о способах художественной регистрации и авторского осмысления насущных жизненных проблем – как в «фестивальном», так и в «массовом» кино.

О многомерности и противоречивости самого понятия «актуальное», о своем ви́дении причин режиссерской робости на пути освоения злободневных сюжетов вы прочтете в статье Анны Гудковой, подводящей итоги сочинского питчинга, и в «круглом столе» «ИК» «Актуальное кино. Личные версии».

В «Именах» – беседа с председателем жюри большого конкурса Андреем Звягинцевым, рубрика «Крупный план» отдана разговору о фильме Юрия Быкова «Дурак», вызвавшем в Сочи, пожалуй, самые бурные споры. Об этом две рецензии и фрагменты пресс-конференции ее создателей.

В «Репертуаре» – анализ лучших фильмов конкурса полного метра, в «Комментариях» – беседа с Алексеем Мизгиревым, председателем жюри конкурса короткометражных фильмов. Рубрика «Опыт» знакомит с тем, что думают о своих дебютах и планах, о профессии Григорий Добрыгин и Нигина Сайфуллаева, молодые авторы фильмов-фаворитов двух главных конкурсов «Кинотавра».

В «Разборах» – разговор о разных аспектах и проявлениях конформизма в искусстве, а также анализ глобальных изменений, произошедших в системе кинопоказа.

В рубрике «Чтение» мы публикуем рассказ Елены Долгопят «Свойство времени».

На обложке: режиссер Андрей Звягинцев. Фото Анны Матвеевой

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 АННА ГУДКОВА
ЗОНА КОМФОРТА
Сочи-2014: питчинг

17 **АКТУАЛЬНОЕ КИНО. ЛИЧНЫЕ ВЕРСИИ**
«Круглый стол» «ИК»

ИМЕНА

35 АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ:
«ЧТО ЗА ЖИЗНЬ...»
Беседу ведет Виктор Матизен

КРУПНЫЙ ПЛАН

51 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
НЕСТИЛИСТИЧЕСКИЕ РАЗНОГЛАСИЯ
«Дурак», режиссер Юрий Быков

57 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ВЛАСТЬ ТЬМЫ
«Дурак», режиссер Юрий Быков

63 ЮРИЙ БЫКОВ:
«МЫ СНИМАЛИ ПРО ЗАЛОЖНИКОВ»

РЕПЕРТУАР

71 ЕЛЕНА СТИШОВА
МЕЛАНХОЛИЯ. РУССКАЯ ВЕРСИЯ
«Испытание», режиссер Александр Котт

77 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СМЕРТЕЛЬНЫЙ НОМЕР
«Звезда», режиссер Анна Меликян

83 НИНА ЦЫРКУН
ГЛОКАЯ КУЗДРА
«Комбинат «Надежда», режиссер Наталья Мещанинова

87 СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
АНГЕЛЫ В АДУ
«Класс коррекции», режиссер Иван И. Твердовский

92 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
ВОЛОДИН В ТРЕНДЕ
«Еще один год», режиссер Оксана Бычкова

98 АНТОН ДОЛИН
КРЫМ НАШ
«Как меня зовут», режиссер Нигина Сайфуллаева

КОММЕНТАРИИ

103 АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ:
«Я МОГУ ГОВОРИТЬ»
Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

РАЗБОРЫ

115 ТАТЬЯНА КРУГЛОВА – МАРИЯ ЛИТОВСКАЯ
КОНФОРМИЗМ. ДОБРОВОЛЬНО ИЛИ ПРИНУДИТЕЛЬНО?
Беседу ведет Лилия Немченко

126 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
ГДЕ, КАК И КОГДА УГОДНО
Кинопоказ: глобальные изменения

ОПЫТ

139 ГРИГОРИЙ ДОБРЫГИН:
«ПОНЯЛИ ТОЛЬКО ДЕТИ И КРИТИКИ»
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

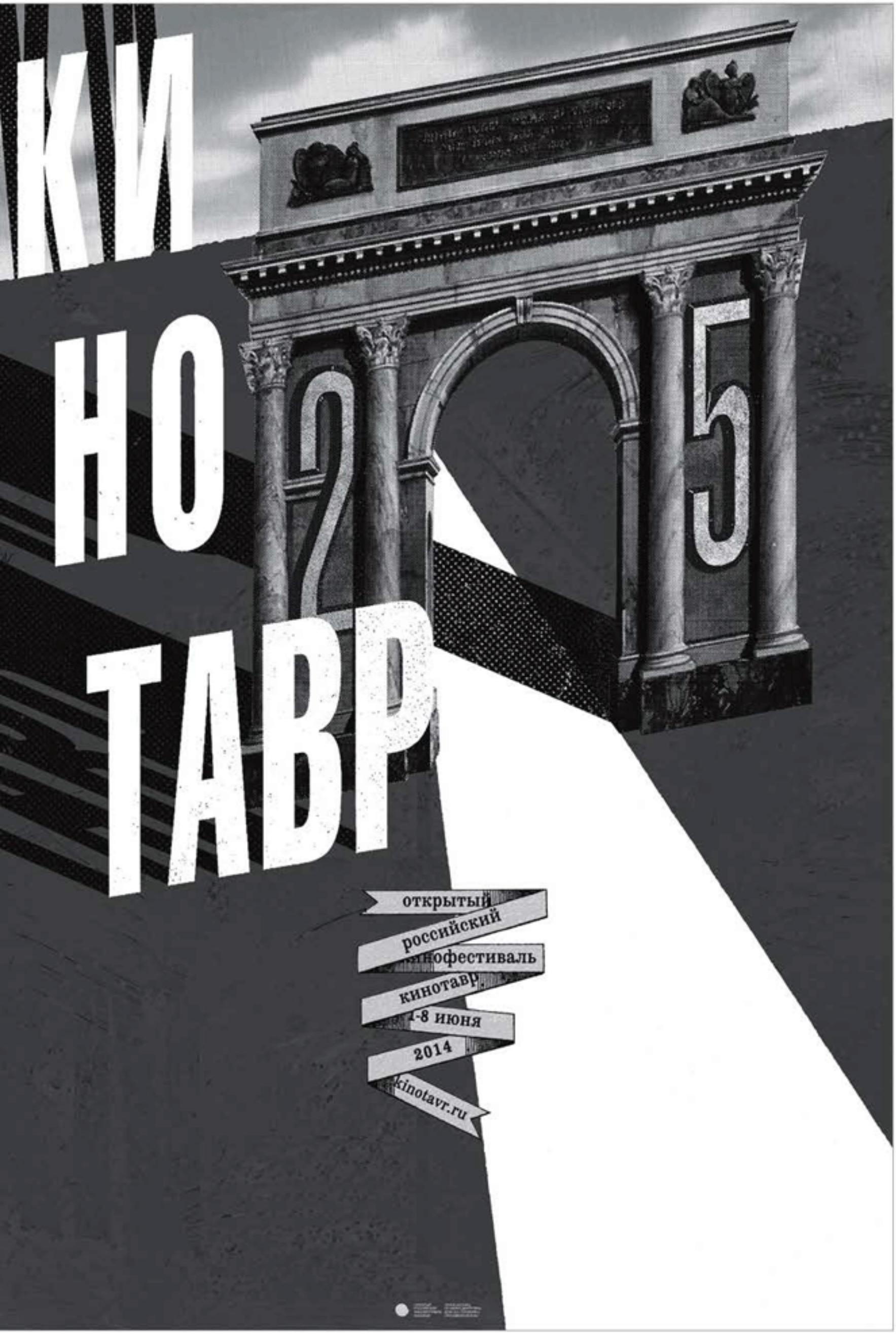
146 НИГИНА САЙФУЛЛАЕВА:
«МНЕ ИНТЕРЕСНЕЕ ЧУВСТВА»
Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

ЧТЕНИЕ

155 ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
СВОЙСТВО ВРЕМЕНИ

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY


КИ
НО
25
ТАВР
открытый
российский
кинофестиваль
кинотавр
4-8 июня
2014
kinotavr.ru

Анна Гудкова

ЗОНА КОМФОРТА

ОТКРЫТЫЙ
РОССИЙСКИЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
КИНОТАВР

Ежегодный текст в «Искусстве кино» оказывается для меня неким подведением итогов, способом понимания того, что, собственно, произошло с нами за прошедший год, как изменился киномир, – все это я пытаюсь осознать через призму питчинга. Каждый раз мне казалось, что есть кто-то, кто слышит и понимает мои обращенные к нему суждения. Сегодня этого чувства нет. Кажется, что мы спускаемся во мрак. Ужас даже не в этом, а в том, что большая часть находящихся рядом со мной уже давно не отличают тьмы от света, но прекрасно себя чувствуют.

Самым точным описанием ситуации, в которой все мы находимся, представляется знаменитый зоологический опыт, в котором лягушку погрузили в холодную воду и постепенно на градус увеличивали температуру. Лягушка расслабленно демонстрировала готовность приспособиться к любому теплу – и когда оказалась в кипятке, то выпрыгнуть из кастрюли была уже не в состоянии. Если кому-то кажется, что наш сияющий кинематографический мир чем-то отличается от той кастрюли, он горько ошибается.

Мой профессиональный материал – сотни конкурсных текстов (в среднем на любой конкурс приходит от двухсот до тысячи заявок), которые мне приходится читать как отборщику питчингов, разнообразных сценарных соревнований и образовательных программ. Свои идеи мне присылают молодые режиссеры, сценаристы, начинающие продюсеры, готовящие к запуску свои проекты. Наблюдения, которыми хочется поделиться, основаны именно на этой массе высказываний.

Я вижу огромное число студентов. Как известно, они – наше будущее. Их всюду ищут продюсеры, главные редакторы каналов, отборщики, агенты – все. Их

← Плакат фестиваля

сотнями ежегодно готовят самые разные киношколы, творческие вузы, студии. Выпускников много – а пригодных работников нет совсем. Что случилось?

Вода подогрелась на несколько градусов. Мы проворонили критическое падение уровня школьного образования. Вузы к нему адаптировались. Проходные баллы по ЕГЭ снизились. Тогда вузы привыкли в случае необходимости своими силами затыкать катастрофические пробелы в знаниях студентов. Про то, что надо заниматься самообразованием, искать важное для избранной профессии, учить языки, внимательно следить за тем, что происходит в науках и некинематографических искусствах, студентам никто не сказал. Они приятно провели два-три прекрасных года, они ничему не научились. Но стали дипломированными специалистами. Совсем скоро только они и будут делать кино – по диплому и должности. Через несколько лет только их фильмы мы и будем смотреть.

Чем должен оперировать выпускник? Собственным жизненным опытом – как материалом для анализа. Тем, что он видит вокруг, пониманием времени, в котором живет, образами людей, рядом с которыми находится. Именно это должно находиться в основе его творческих работ.

Сегодня большинство начинающих слишком часто оперируют вторичным продуктом. Контентом телевизора. Заказом. Если кому-то покажется, что это слишком мрачная оценка, что это, пользуясь давней терминологией, но удивительно подходящей к нынешнему моменту, «очернение действительности», то пусть походит по экзаменам в киношколах, почитает заявки, которые присылают на разнообразные сценарные конкурсы и питчинги наши молодые. Я читала, ходила и готова поделиться впечатлениями.

Свести к одному обобщенному портрету участников разных конкурсов, равно как и претендентов в питчинге «Кинотавра», к счастью, пока не получается. Но некоторые типические черты у тех, кого нельзя никуда отобрать, безусловно, есть. Их главная особенность состоит в том, что они не пишут о том, что видят. В основном переписывают то, что уже снято, написано до них – причем даже не в книгах, а в газетах и Интернете или в других таких же сценариях. В их текстах выдуманные герои с выдуманными проблемами и характерами, ненатуральные коллизии из жизни ненатуральных блондинок и искусственных патриотов. Невозможно понять, где живут авторы – в панельной многоэтажке, пристойном доме или разваливающемся бараке, в городе или селе, в столице или области. Пишут они все равно не об этом. Им кажется, что они повествуют о том, что мне (или любому потенциальному заказчику) хотелось бы прочесть, а затем и посмотреть.

Мне кажется, что у них никогда ничего не болит. Нигде. Мне кажется, у них нет профессии, отношений, детей, родителей. И родины у них тоже нет. Потому что иначе все это можно было бы как-то увидеть за строчками: угадать возраст, жизненный опыт, желания,

страхи и надежды. Вместо этого за текстом я всегда вижу включенный голубой экран с уже идущим сериалом. И этот экран обращен в вечность, как в зеркало. В том смысле, что если кто-нибудь все-таки отберет этот текст куда-то в производство, то «эта музыка будет вечно». Студент-режиссер-недоучка встретит автора, вместе они найдут продюсера, который получит госфинансирование… А потом домой придет зритель, у которого никогда не было загранпаспорта, и потребит предложенный смысловой продукт.

Я только не знаю, что в этом волшебном мире останется делать мне. Дело в том, что этих текстов много. Ужасно много. И, видимо, будет только больше. Все здесь соединено в до отчаяния плотный клубок взаимосвязей и интересов, и у каждого звена в этой пищевой цепочке есть веская и понятная причина сохранять напряжение. Веская, но не уважительная. Потому что уважающий себя человек делает в основном то, что должен. По гамбургскому счету. Если он пекарь – делает по мере сил и умений хороший, честный, живой хлеб. Если кинематографист – то снимает то кино, за которое отвечает. Если он не способен на это – ему нечего делать в этой профессии. Но в нашей кастрюльке он всегда при деле. И нет никакой причины остановить этот процесс.

Тот тип личности, который сегодня составляет значительную массу российских кинематографистов, проще всего описать с помощью прилагательных с частицей «не». Неталантливый. Необразованный. Несмелый. Нечестный. Внутренне немолодой, даже если молодой по паспорту. Молодые – это те, кто хотя бы пытается открывать новые миры, что-то ищет, придумывает, хочет описать свое время, поставить диагнозы, представить варианты решения хотя бы каких-нибудь проблем. Именно в силу своей молодости они не берут в голову, что это делать нельзя, невозможно, не получится. Видят цель, а не препятствия.

Теперь очень многие видят и понимают всё про зарплату, карьеру, должность. Видят сюжеты там, где их когда-то уже разглядели другие (и, как правило, по другим причинам). Поэтому действие предлагаемых историй, как правило, происходит в прошлом: в 30-е, 40-е (тема ВОВ неисчерпаема в принципе), но и в 60-е, 80-е, даже 90-е. Общее здесь только одно: молодые не знают про «суть событий» ровным счетом ничего. Зато они видели, как это было представлено в чужом кино. И примерно так же, только хуже, рассказывают о неизвестном им прошлом.

Продюсерам сказали: нельзя снимать кино с матом. Нельзя про грустное. Нельзя про непатриотичное. Про секс – пока можно, но это вопрос еще одного градуса. Им объяснили, что источник денег только один, и это государство. Продюсеры постепенно подогреваются, но искать деньги у инвесторов поздно, так как их сварили в предыдущем опыте. Продюсерам также посоветовали: берите больше студентов на практику. Отныне неумехи студенты будут трепать нервы всем на площадке, тратить государственные и продюсерские деньги еще и во время съемок.

Киношколы, безусловно, не могут не чувствовать свое нынешнее зыбкое положение. Их трудности вызваны целым рядом причин, бороться с которыми можно только адекватными и комплексными мерами: прежде всего возвращением качества школьного образования, дыры в котором зачастую вынуждены латать вузы, повышением возрастного лимита для бесплатного образования студентам творческих специальностей, его функционированием в качестве социального лифта для регионов. Ужесточением критериев отбора и, безусловно, внедрением абсолютно утраченной профессиональной практики, о которой так много говорили на прошедшем на «Кинотавре» заседании индустриального совета по кинообразованию.

На этом совете, который был проведен на 25-м «Кинотавре», продюсеры встречались с руководителями вузов, обсуждая недавно принятый закон об обязательной практике студентов киновузов – получателей госденег – в компаниях. При этом каким образом можно обеспечить выполнение этого предписания, не знает никто: ни вузы, ни продюсеры. В учебных планах не заложена практика, учитывающая реалии функциональной деятельности кинокомпании: графики съемок, особенности съемочного и подготовительного периода, не говоря о том, к чему конкретно должен быть готов и что должен уметь студент, приходя работать в живую студию. На деле в компанию сваливается бессмысленный, но часто амбициозный практикант, ничего не понимающий на съемочной площадке. Если этот студент – режиссер, то он надеется, что его немедленно пустят к камере, а если продюсер – то, очевидно, поруководить группой.

Надо иметь в виду, что так называемый второй состав – а это, собственно, те люди, из которых группа по большей части и состоит (второй режиссер, администраторы, осветители, гримеры, ассистенты всех и вся от операторов до художников), – у нас почти нигде не готовят. В итоге каждая студия ищет свой способ решить проблему: находит или обучает специалистов, пристраивает или обезвреживает навязанных практикантов. По мере сил ищет способных людей.

Образование не может дать ни немедленных доходов, ни немедленных результатов. Выстраивание, точнее, выращивание киношколы – дело многих лет, а видимые продукты деятельности здесь появляются далеко не сразу, не говоря о том, что доходной части может и не быть вовсе. Но, наверное, главная беда теперь состоит в том, что государство в принципе не заинтересовано в образованных людях (см. микроскопические доли процента госбюджета на образование и полнокровные во всех смыслах затраты на охрану и военных).

Продюсеры/индустрия заинтересованы в получении безвозвратных государственных денег, а следовательно, в работе с теми режиссерами, у которых нынешняя идеология не вызывает ни малейшего внутреннего отторжения. Вузы также заинтересованы в господдержке – и скорее готовы выдавать второсортный продукт, не проводя реформы, чем изменить систему «отрицательной селекции» и тем самым

Питчинг 25-го «Кинотавра»

подвести «кормящую руку». И лишь единицы рискуют плыть против этого беспощадного общего течения. Именно благодаря им и возникают самые точные, глубокие и на самом деле нужные каждому из нас кинокартины. Однако мало кто, кроме специалистов, кинокритиков, «своих-других-таких же» околокиношных групп, знает, что такие фильмы вообще существуют. Три дня проката «Да и да» Германики (как к ней ни относись), меньше десятка показов «Комбината «Надежда» Мещаниновой, уже почти привычное отсутствие какого бы то ни было выхода к людям у подлинно молодых и храбрых фильмов – это не существование российского кинематографа. Скорее маргинальная жизнь на обочине. Но – мы не протестуем. Нам кажется, что это не страшно. Греемся в теплой воде.

Мы живем во время, в котором очень много боли. Она везде. Самое распространенное состояние современного человека – психоз разной степени тяжести. От раздрая между желаниями и возможностями, от несоответствия собственного поведения данному воспитанию, от жесткого конфликта между детьми и родителями, выросшими в разных странах, от несовпадения потребностей подлинных и навязанных. От нехватки времени и переизбытка информации. От одиночества и от обилия общения.

То, что нам предлагает экран, только провоцирует развитие этого психоза. Ведь нас, реальных людей, настоящих проблем на российском экране практически нет. Негде увидеть способы и модели решения конфликтов. Нам не предложены варианты поведения в тех ситуациях, в которых мы реально находимся. А те редкостные фильмы, которые позволяют хотя бы на секунду оказаться в подлинном мире, воспринимаются как глоток воздуха, как лекарство, как прорыв, даже если их художественные достоинства не столь необыкновенны. Такое ощущение у меня было на «Кинотавре» от фильмов, которые пару лет назад

Проект Елены Гликман «Коробка»

стартовали на питчинге – «Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой и «Как меня зовут» Нигины Сайфуллаевой. И если у Нигины есть хоть какой-то шанс попасть на экраны, то у Мещаниновой такую возможность отняли, ведь люди на экране говорят именно так, как в подлинном Норильске, – матом. А экран искусственно отделен от жизни железным занавесом, не пропускающим ни воздуха, ни света.

Замечательная конструкция «зритель не хочет видеть на экране чернуху» насквозь фальшива и неточна. Зритель не хочет увидеть еще одно вранье. Но он пойдет смотреть на точный портрет – как решится на болезненную, но спасительную операцию. И выдохнет, и проплачется, и наберется сил для дальнейшей жизни. Но продолжать производить фальшак – это значит перескочить с начальной сразу на терминальную стадию болезни. И пока все, что происходит, ведет нас именно к этому.

Продюсер иногда, иногда даже подолгу, искренне ищет новое. На питчингах, на экзаменах или на конкурсах он надеется найти алмаз, ни на кого не похожий современный молодой талант. Продюсер жаждет открытия, а вместо этого получает тоску, повтор. Но ему надо что-то подавать в Госкино (как бы оно нынче ни называлось). Продюсер мыкается сколько может, потом берет то, что есть, запускает фильм и уходит пить горькую.

Привычное недоверие кинематографистов друг к другу тоже не облегчает поиска. У нас ведь в последнее десятилетие почти не работают общие критерии, по которым можно оценить репутацию: кассового кино за редким исключением у нас не существует. Фамилия режиссера/сценариста/артиста как гарант сборов не работает. Диплом о высшем профессиональном образовании ничего не гарантирует и никак не котируется. Зрительское внимание (высокие рейтинги сериалов) не знак качества продукта. Чем же тогда руководствоваться продюсеру?

Только личными ощущениями, умением разбираться «вручную». Но ручное управление всегда сложнее и менее эффективно, чем отработанная система. Зато как только появляется профессионал, чудесным образом сочетающий в себе человеческую вменяемость, талант и владение ремеслом, – его рвут на части все компании сразу, его график расписан на много лет вперед, он вне конкуренции. Недавний пример – режиссер фильма «Горько!» Жора Крыжовников, он же Андрей Першин, с которым стремятся работать и «Базелевс», и «Главкино», и телеканал СТС с раскрученным брендом «Кухня». Но таких режиссеров должно быть пару десятков.

Из ста зарубежных (европейских и голливудских) фильмов десять будут прекрасными. Остальные – просто профессиональными. В российском случае профессиональными будут десять из ста. А прекрасными – два. Вот и вся разница.

Вот продюсер пришел на экзамен в надежде найти интересную историю. Тут он сталкивается со студенческим питчингом, бессмысленным и беспощадным. В западной образовательной системе навык публичного выступления, презентаций, выстраивания внятной речи и системы аргументации является необходимым и безусловным элементом обучения. Детей приучают высказываться, выступать перед публикой, убедительно излагать свои взгляды и защищать свои концепции. В этой практике сплетено многое. В том числе, например, ритина юридической системы, где не только надежность доказательной базы, но и убедительность основанных на ней речей имеет жизненно важное значение. У нас с постепенным вымыванием гуманитарного образования как такового говорить мало кто умеет. А это значит: иметь словарный запас, формулировать, выстраивать логическую последовательность – следовательно, уметь думать. В итоге каждый экзамен сценаристов, продюсеров, режиссеров демонстрирует мучительную, чуть ли не инвалидную немоту творцов. И что, возможно, еще хуже – их непонимание собственной интеллектуальной беспомощности.

Задача публичной презентации – убедить слушателей, заинтересовать их, заставить услышать и понять то, что хочет сообщить автор. Для этого участники процесса движутся навстречу друг другу: говорящий следит за логикой, внятностью, выразительностью своих аргументов; слушающий старается вникнуть, выслушать, включиться. Вместо этого едва ли не на каждом экзамене наблюдается одна и та же картина: студент косноязычно пересказывает свой будущий фильм (в большинстве случаев безнадежно вторичный), путаясь в сюжете, в персонажах, пафосно и банально сообщая аудитории «про что кино». При этом студент либо волнуется (и тогда его искренне жаль, что не отменяет необходимости объективно оценить выступление), либо, что гораздо хуже, он искренне наслаждается собой, абсолютно не осознавая, как убого выглядит. В обеих ситуациях участники питчингов практически не слышат обращенных к ним замечаний или вопросов. Они полностью закуклены либо в самоуверенность, либо в полнейший

невротический зажим. И не факт, что благожелательные советы и рекомендации всплывут в их сознании по прошествии времени, когда затихнет эмоциональный шум.

Трогательно и комично в подобных ситуациях ведут себя мастера курсов. Глубоко сострадая плывущему и мычащему студенту, они вскакивают с места и страстно, четко и внятно рассказывают сценарий за ученика, пытаясь убедить приглашенных гостей, что за невнятным питчингом стоит прекрасный текст. Членам комиссии остается либо поверить мастеру на слово, либо сохранить свои сомнения при себе. Но от сомнений никуда не деться, ведь питчинг – это не просто способ представить историю, это еще и безошибочный инструмент анализа драматургической конструкции: как правило, везде, где человек начинает путаться в рассказе, сценах и персонажах, имеются проблемы в самой драматургии. Именно поэтому в тренинговых лабораториях для авторов участники регулярно рассказывают свою меняющуюся историю, наблюдая и анализируя, как и где у них возникают сложности, сбои и логические разрывы. Скорее всего, у заботливых мастеров, отличных профессионалов своего дела, в голове рождается собственное, лишь навеянное работой студента кино – и именно собственный «фильм» они рассказывают так внятно и выразительно.

Для того чтобы студенты могли в полной мере использовать обучающий и аналитический потенциал питчинга, они должны быть жестко отобраны. Должны сражаться за свое место в этом пространстве – знаний, пути в профессию, их должно распирать от желания реализоваться. А наводнившая вузы аморфная, плохо образованная, бесконечно самоуверенная и абсолютно не нужная ни зрителям, ни искусству активно формирующаяся масса псевдотворцов ограниченно обучаема. Она довольна собой, бесконечно себе нравится, а любая критика и дрессура – это совсем не те приятные поглаживания, на которые она рассчитывает. Очень точно эту проблему охарактеризовал Сергей Сельянов, который на заседании индустриального совета по образованию воскликнул: «Нам нужны миллионы безработных!» И это жестокая правда.

Только когда все эти милые красивые дети окажутся без работы и без родительского содержания, когда талантливые, жесткие, готовые вкалывать с утра до вечера конкуренты будут дышать им в спину – тогда кинообразование станет бесценной возможностью, а не красивым времяпрепровождением. Тогда ремесленная и творческая планка российского кинематографа (да и не только его) начнет медленно подниматься. Нужна острая конкуренция между выпускниками, а пока растущие как грибы после дождя киношколы не решают эту проблему. Нужна экспертиза результатов обучения, общие критерии оценки молодых профессионалов, совместная работа индустрии, вузов и государства. Но ее нет, так как каждый играет сам за себя. Нельзя отбирать студентов по принципу «как бы чего не вышло» – потому что тогда из

Проект Светланы Басковой «Темный»

них и впрямь ничего не выходит. Не надо жалеть, помогать, пригревать неспособных. Они не больны, а здоровы.

В России по-прежнему практически отсутствуют альтернативные государству формы финансирования кино. Соответственно нет и конкуренции как рыночного механизма. Продюсеры идут за деньгами в госструктуры – в Минкульт и Фонд кино, и борются даже не столько за зрителя, сколько за благосклонность властей, выбирая проекты не столько по критериям качества, сколько по степени «идеологической проходимости».

Приспосабливается к нашим реалиям и питчинг. Вместо конкурсного мероприятия, на котором обнажаются сильные и слабые стороны проектов и компаний, публичная защита все более трансформируется в сторону заседания какого-нибудь исторического худсовета в Госкино СССР. Решение экспертов там зависит не от презентации и далеко не всегда от качества, подготовленности и весомости самого проекта. Значительно большее значение имеют сложные механизмы личных отношений, политических нововведений, соображений цензуры и т.п. Они подчас превращают питчинг из прозрачной процедуры и профессиональной селекции в публичную экзекуцию. Часто оказываются не сформулированы критерии, которыми руководствуется жюри при принятии решения, нет открытого обсуждения проектов. Поэтому трудно сказать, изменил ли питчинг хоть в чем-то существовавшую до него систему.

В разговорах с американскими коллегами я регулярно слышу одинаковый ответ на вопрос, что дает им университет или киношкола: community. Во время обучения значение имеет не оборудование и даже не приглашенные звезды, но та среда, которую создают сами студенты. Творческие и человеческие связи, которыми они обрастают

Жюри питчинга

за годы учебы. Люди, с которыми они потом открывают компании, начинают стартапы, создают фильмы и семьи, в конце концов. Наверное, есть десятки убедительных объяснений того, почему российские молодые кинематографисты не общаются между собой, чем вызвана эта дикая «атомарная» структура отношений – от Интернета, айфона до отдельных городских квартир, – но понятнее от этого, честно говоря, не становится. Мне кажется, что это проявление все той же бесконечной инфантильности, несамостоятельности, беспомощности, которая характерна для поколения «новых советских». Они ждут, что кто-то придет и организует им общение, отведет за руку к правильному человеку и, откровенно говоря, попросту организует им жизнь.

Одно из наиболее выразительных впечатлений питчинга 2014-го на «Кинотавре» – ситуация во время моей подготовительной лекции. К тому времени участники провели вместе уже сутки (в аэропорту, в автобусе, в гостинице, на фестивале), и я поинтересовалась, познакомились ли все друг с другом. Недоуменное, даже не очень смущенное «нееееет…» было мне ответом. «А может быть, вы нас сейчас друг другу представите?» – спросила довольно известный, яркий авангардный режиссер. Я была потрясена. Как можно не использовать каждую секунду в случае, если вы приехали представлять проект, наводить мосты, обрастать связями? Кто должен сделать это за вас?

«Я ничего не решаю», «От меня ничего не зависит», «Я жду помощи и руководства». Самостоятельность, способность принимать решения и им следовать одинаково нужны и режиссеру, и продюсеру, и сценаристу – и гражданину. Отсталость, выпадение российского киноискусства из мыслящего и творящего авангарда по многим и не только вне его находящимся причинам происходит еще и из-за дремучего невежества, лени, приспособленчества, выключенности из мирового социального и культурного контекста. Возвращение в контекст, проявление инициативы, отказ от инфантилизма немедленно возвращает

искусству и индустрии лидирующие позиции. И каждый «Кинотавр», любое яркое исключение – в виде фильма, события, личности, сценария – только подтверждают это правило.

Лучшим проектом питчинга 25-го «Кинотавра» стал фильм «Коробка», представленный продюсером Еленой Гликман. Автор «Коробки» Эдуард Бордуков разрабатывал этот сценарий в «Культбюро» в 2011 году и на итоговом рынке был замечен продюсером. Бордуков пришел в кино из профессионального спорта и о нем же решил сделать свой первый фильм. Гликман обеспечивает проект с помощью самых разных финансовых партнеров – от спортивных организаций, федераций и команд до крупнейшего бренда, выпускающего одежду «для активного образа жизни». Сейчас проект поддержан и Минкультом.

Сюжет «Коробки» таков: на спортивной площадке в обычном спальном городском районе сталкивается компания русских и кавказских подростков. Мгновенно вспыхивает ничем не мотивированный, кроме привычной агрессии, конфликт: никто не желает играть на «коробке» вместе с недругами. Чтобы решить, кому достанется территория, ребята договариваются провести турнир из трех футбольных матчей, и проигравший должен навсегда покинуть двор. Рядовая стычка перерастает в значимое событие почти для целого района. В финале один из футболистов пробивает гол мимо ворот, чтобы избежать унижения соперника и эскалации и без того уже немыслимо разросшегося конфликта.

Когда режиссер начал искать съемочную группу (оператора, артистов и т.п.), каждый, читая сценарий, упрекал автора в сусальности, игрушечности, благостности происходящего. Требовал жесткой правды жизни, убийств, перестрелки, гибели подростков. Есть как минимум два варианта кинематографического осмысления социальных проблем. Первый – диагностировать реальное положение дел, не предлагая лечения: «у нас все ужасно, будет еще хуже, виноваты все, но ничего не поделаешь». И есть другой, широко распространенный и в Голливуде, и в столь часто поминаемом у нас в качестве образца французском кино: давать модель, способ, образец решения ситуации, нестандартного поведения в ней. «Коробка» демонстрирует подростку, что из агрессивной группы можно выломиться, уйти, победить, убеждает его в том, что индивидуальное решение может быть сильнее мнения среды. В конечном итоге все всегда зависит именно от индивидуального поступка, поведения, влияния.

Так как на питчинг в этом году принимались и документальные фильмы, то жюри приняло решение отдельно отметить работу режиссера Ольги Короткой и польского продюсера Дороты Рошковской в проекте «Петь» – о судьбе женщины, занимающейся горловым пением в Туве. Его награждение было тем более приятно, что он удачно вписывался в концепцию предстоящего перекрестного года культуры Польши и России. Теперь, когда эта программа отменена из-за резко

изменившегося международного положения, награда питчинга выглядит печальной, хотя весьма выразительной метафорой.

И еще одна представленная на питчинге–2014 работа, нашедшая на нем значимого партнера в лице крупнейшего продюсера и главы телеканала «Культура» Сергея Шумакова. Речь идет о важном и обнадеживающем проекте – о «Коде города» продюсеров Анны Селяниной и Евгения Григорьева. Трансмедиа и webdoc в одном флаконе, гибрид образовательной программы, собственно киносъемочного процесса и культуртрегерского события, «Код города» впервые был сделан в маленьком Первоуральске, и теперь этот населенный пункт занял свое место на российской культурной карте. Вот как Селянина описывает суть проекта: «Код города» – это краткосрочная творческая лаборатория для молодых жителей России, в которой они снимают кино о своем городе и создают его кинокарту. Кинокарта – сайт проекта, где размещены короткие видеоэпизоды об уникальных явлениях, событиях и людях, живущих на одной территории. Зритель из любой точки мира может «путешествовать» по кинокарте и видеть город как бы глазами его жителей. Самые яркие новеллы становятся частью полнометражного документального фильма – портрета этого города. Отличительной чертой проекта является вовлечение в творческий процесс молодых людей, которые никогда прежде не снимали кино и только начинают свой путь в искусстве. В течение трех интенсивных сессий участникам кинолаборатории помогают воплощать замыслы действующие специалисты из области кино – режиссер, сценарист, оператор и продюсер».

Проведение лаборатории «Код города» планируется в Иркутске, на очереди другие города, каждый из которых может стать открытием для кинематографа и урбанистики. «Код города» – безукоризненно современная технология взаимодействия кино и жизни: молодые авторы не только создают портреты городов, возвращая их на культурную карту страны с помощью коренных жителей населенных пунктов, чьи портреты создаются в рамках фильма. Они делают большее – они позволяют жителям города ощутить ценность собственного родного места, его особость и самость и тем самым помогают взрастить чувство собственного достоинства, уникальности времени, места и судьбы. Во многом «Код города» перекликается с региональной режиссерской программой «Культбюро», о которой я уже подробно писала в «Искусстве кино»[1].

Вот эти отдельные вспышки света, люди, вокруг которых начинает что-то происходить и группироваться, – только они внушают надежду, что выход из нашего мрака есть. ◆

1. См.: Гудкова А. Зеркало без героя. Питчинг. Уроки. – «Искусство кино», 2012, № 8; Гудкова А. Нарушители конвенции. О технологии питчинга. – «Искусство кино», 2013, № 8. – *Прим. ред.*

АКТУАЛЬНОЕ КИНО. ЛИЧНЫЕ ВЕРСИИ

«Круглый стол» «ИК»

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

Интенсивно развивающиеся в последний год процессы культурной перезагрузки сделали чрезвычайно значимым вопрос о том, что сегодня вкладывается в понятие «актуальное кино». Нам показалось важным представить личные версии нескольких экспертов, представляющих разные кинопрофессии. В дискуссии «Кинотавра», подготовленной журналом «Искусство кино», приняли участие кинорежиссеры Борис Хлебников, Алексей Мизгирев, продюсер Александр Роднянский, аналитик киноиндустрии Олег Березин, вице-президент Unifrance Жозль Шапрон, кинокритики Нина Зархи, Виктор Матизен. Модератор «круглого стола» — социолог культуры Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Актуальное всегда напрямую связано с поиском ответов на вызовы времени. Боль, общественное напряжение, переживания отдельных социальных групп и каждого человека, твой собственный выбор. Все это требует селекции проблем, понимания и интерпретации происходящего. Актуальное – это всегда современное, востребованное, что-то фиксирующее и предугадывающее. Обязательно связанное с тем, что происходит здесь и сейчас. Это чувство времени. Иногда оно определяется тем, что именно сегодня понимается под кино, что отвечает на первостепенные задачи киноиндустрии, на ожидания публики или отборщиков международных фестивалей.

В последние год-другой происходит мощная, многомерная и многоплановая смысловая перезагрузка. Каждое новое поколение, естественно, всегда отражает нечто, связанное с его опытом. У него собственное ви́дение происходящего и ощущение будущего. Присутствующий здесь Борис Хлебников несколько лет назад за этим же столом, когда мы на нашей

«Горько!», режиссер Жора Крыжовников

конференции говорили о «новой волне» российских режиссеров, сказал всего два слова: «новые тихие». Это стало, мне кажется, самым точным определением плеяды авторов, которые были мощно поддержаны «Кинотавром».

Меняются аудитории. Вы знаете, в Москве, в пятнадцатимиллионном городе, невозможно продать несколько десятков тысяч билетов на фильмы-лауреаты Канна, Берлина, Венеции. Подготовленная аудитория исчезает с неимоверной скоростью. Российские продюсеры не захотели или не сумели создать сильные механизмы возврата средств от показа собственного кино, хотя некоторые фильмы преодолевают эту невозможность – скажем, «Горько!» Крыжовникова. Практически у нас нет профессиональной среды, нет места, где мы можем серьезно поговорить, профессионально оценить сделанное.

Происходит очень мощная неотрефлексированная мутация культурных моделей современного мира – она началась два года назад. Эта смена культурных моделей, безусловно, влияет на нашу способность считывать реальность тем или иным образом. Последствия трансформации взглядов будут касаться всего, включая копродукцию, продажи на Запад, квотирование американского кино, уменьшение доходов наших кинотеатров.

Итак, моя версия: произошел решительный культурный разворот. Он связан с разведением нашего населения на две России. Треть среднего класса, 12–15 процентов, смотрит фильмы на ТВ по ночам, – «ночной» народ. Это люди, которые привержены европейским ценностям, хотели бы продолжения реформ, гражданских прав и свобод, конкуренции, движения в сторону общечеловеческих приоритетов.

А большинство, 75 процентов, – консервативная часть, «прайм-таймовый» народ России. Ради порядка и стабильности он готов попрощаться с ценностями свободы, включая индивидуальные. Более 44 процентов граждан в начале апреля этого года считали, что нельзя «публиковать информацию, дискредитирующую российское государство». Вообще никакую критическую информацию. А более 60 процентов убеждены, что «Россия – для русских». Свобода, по их представлениям, – это анархия, хаос и опасность для жизни в дальнейшем, а порядок – ее сохранение, справедливость, защита людей от «излишней», изнуряющей конкуренции. Это гарантия правильного существования. Отсюда – особенно за последние полгода, что связано еще и с событиями на Украине, – сдвиг баланса между либерализмом и консерватизмом, европейски и евразийски ориентированными культурными моделями.

Консервативный прайм-таймовый народ не различает типы кинофильмов – авторские от коммерческих, российские от зарубежных, сериалы от ситкомов и скетчкомов. Для него все это – кино. Тем более эти зрители не отличают полноценную неигровую продукцию от тех эрзацев, которые само ТВ и производит. Показывать на телевидении независимое неигровое кино практически запрещено, его и не покупают.

Это новый и очень серьезный культурный вызов, он ставит много вопросов, как когда-то, например, в эпохи оттепели, застоя или «лихих 90-х». На мой взгляд, мы вступили в мощнейший период смыслового перепрограммирования, связанный с пересмотром всего – ориентиров, ценностей, взглядов.

Каково участие кино в поиске даже не столько ответов, сколько хотя бы фиксации новой проблематики нашей жизни? О чем можно откровенно говорить публично, о чем в авторских фильмах, а о чем только на собственной кухне? Это очень важные и пока не осмысленные вопросы – они не были так остры еще три года назад, когда в кинематограф входила новая режиссерская волна. Есть ли какие-то версии ответов на эти вызовы?

Алексей Мизгирев. Вернемся к тому, о чем вы говорили в начале. Самое важное – что понимать под актуальным? Как мне видится эта ситуация? Очень часто, когда создается картина, замысел авторов строится следующим образом: они идут за публикой, за ее ожиданиями, устремляются на поиск некоего идеального продукта, который может эту публику удовлетворить, убедить, привлечь в кинотеатр. Это тупиковый путь. Публика всегда ориентирована на уже случившееся событие. Если мы спросим у людей на улице, что они хотят увидеть, они скажут: картину «Бриллиантовая рука». Если тот же вопрос зададим в библиотеке, услышим ответ: «Зеркало».

Публика не отдает себе отчета в том, что живет уже пережитым. Люди пытаются это длить и в неких новых обстоятельствах, вещах, деталях. Но хотят увидеть в картинах именно то, что они уже хорошо знают, любят. Они забывают, и для них это даже не важно, что когда-то

и «Бриллиантовая рука», и «Зеркало» были новыми произведениями – тем, чего до того момента не было. А это возможно, только если существует сильное авторское начало. Помните, с чего начинается «Зеркало»: «Я могу говорить». Все три слова имеют значение.

Мне кажется, что только оригинально мыслящий автор может сделать новую «Бриллиантовую руку». Она не получится только лишь от какого-то успешного контакта с публикой, но получится, если автор будет свободен в продуцировании своих собственных идей именно в настоящее время. Эта актуальность – достаточно сложная вещь, на мой взгляд, не очень научная категория. Думаю, что примат автора позволит однажды случиться тому, что возникнет некая новая художественная идея, благодаря которой начнет формироваться оригинальный контекст.

Я не говорю ничего нового. Например, возникновение неореализма, креативно повлиявшего на мировой кинематограф, – это же не некая умозрительная идея, пришедшая в голову двум гениям, которые сели и решили: будем именно так работать. Это корпус разных фильмов, которые появились как высказывание целого ряда авторов по отношению к действительности, сформировавших общую художественную идею. Она возникла и каким-то образом раскрылась. А дальше начались процессы, связанные с вниманием к «маленькому человеку». Чем неореализм отличается от «Шинели»? В общем – ничем, абсолютно то же самое, только в другой технологической форме. Интерес к простому человеку всегда был востребован. Все мы вышли из «Шинели» и из неореализма. По крайней мере, кинематограф наших учителей.

Самой принципиальной, если мы говорим про актуальность, является возможность для автора быть свободным от ожиданий публики. Как ни парадоксально это звучит. Нужно убедить ее в том, что именно это – то, о чем говорит художник, – ей нужно. Конечно, требование свободы от публики как залога успеха с точки зрения бизнеса звучит как парадокс. Но этот механизм как раз и срабатывает. Возникает та самая художественная идея, которая потом формирует смысловой контекст. Когда есть художественная идея, она вычитывается из текста. А когда мы в него вчитываем смыслы – возникает насилие.

Давайте сейчас придумаем национальную идею – нелепость. Мне кажется, содержательные вещи так не возникают. Они рождаются только в том случае, если автор свободен от публики. Он не свободен в построении своего произведения. Там должны быть начало, середина и конец. Произведение призвано быть повернуто к зрителю лицом, но повторяю: автор тем не менее должен быть свободен от ожиданий публики.

Борис Хлебников. У меня, честно говоря, путаница в голове в связи с теми вопросами, которые здесь поднимаются. Вот сейчас Попогребский набирает мастерскую в школе на «Артплее», там будет факультет режиссуры. Он меня позвал провести курс. Я долго думал, но потом понял, что это должно быть примерно на третьем курсе, когда студенты

«Долгая счастливая жизнь», режиссер Борис Хлебников

уже осознали, что они хотят делать, зачем пришли. Хочу предложить им ряд заданий. Первое – придумать свою самую сокровенную идею. Пусть каждый расскажет свою историю – про гастарбайтера, про бомжа, про несчастную любовь, про падающий лист. Следующее – абсолютно техническое задание. Я им буду давать инструкции, причем просто наобум. Например, про бомжа – хорошо, но тогда это должен быть космический фильм. Или боевик. Или эксцентрическая комедия. Скажу: пожалуйста, вдолбите свой авторский сюжет в абсолютно чистый жанр.

Почему я про это здесь рассказываю? Мне кажется, что сейчас в нынешних условиях это, наверное, единственно правильный путь. Поскольку государство уже очень мощно переобулось под свое решение – не давать средств на авторское кино. В основном на коммерческий продукт. В принципе, оно сейчас довольно неприятно себя ведет. Единственный, мне кажется, результативный путь для него – по сути, путь Голливуда 1970-х годов, когда появились большие коммерческие фильмы, в частности про Вьетнам. Это была дискуссия вокруг предательства отцов и нового поколения детей-хиппи. Теперь такие фильмы там практически не делаются. Все самое интересное – глубокий диалог с людьми, откровенный разговор с ними – происходит на кабельных каналах в Америке и Англии. Там сейчас снимают самые актуальные – сильные по высказыванию вещи. Скажем, сериал «Родина» – мощнейший разговор с нацией, терапевтическое проговаривание жесткой проблемы.

Я действительно нахожусь в какой-то растерянности. Мне кажется, что еще лет десять острое социально-политическое – актуальное кино – у нас никому не будет нужно. Уверен, потом зоркий взгляд на

«Конвой», режиссер Алексей Мизгирев

проблемы – «проблемное» ви́дение – наверняка вернется, но сейчас – пора кабельного телевидения. Там происходит самое интересное.

Нина Зархи. Злободневное и актуальное – это вообще разные понятия. Мы это хорошо представляем. В ветхой истории, в пьесе Мольера вдруг один аспект, герой, тема, поворот сюжета в какой-то момент начинают читаться как злободневное – до публицистичности. Таких примеров тьма. Но это не авторы сегодняшние, само время зеркалит, расставляет акценты на том, что сто лет назад было сделано. Сделано – хорошо. Я Мольера помянула, но возьмите более близкое – «Магнитные бури» Абдрашитова и Миндадзе: там предвидения, пугающие своей точностью, вплоть до географических совпадений. Но они-то тогда притчу делали, аллюзиями намекая на опасности, которые в *том* времени таились, на проблемы, которые именно эти авторы – заметим, их таких было раз-два и обчелся – увидели в современной им эпохе. Но для этого свою эпоху надо чувствовать, знать вдоль и поперек.

Вот Алексей Хлебников честно признался в своей растерянности. И Даниил Дондурей говорил о растерянности кинематографа как одной из составляющих общей растерянности. Мне хочется спросить режиссеров о ее последствиях – художественных. Ведь уловить и зафиксировать растерянность общества – значит как раз попасть в актуальное, понять что-то главное о нашем времени. Но где фильмы, в которых это состояние было бы осмыслено?

На своей пресс-конференции после фильма «Кино про Алексеева» режиссер, сценарист, писатель Михаил Сегал на вопрос «о правде жизни», изображенной в его картине, о том, почему была выбрана именно реальность 60-х, – переспросил с категоричностью: а что особенного было в те годы? Что отличало это десятилетие от других? Какие такие события случились в это время? Мы просто воспринимаем его из кино,

мифологически, а вообще-то ничего тогда не произошло такого, чего не было в другие годы.

Меня это, скажу прямо, встревожило. Потому что это было одно из самых «отличившихся», самых насыщенных десятилетий из всех тех, что мы пережили. Щедрых на знаковые события, крутые повороты, на поступки, которые совершали несогласные с режимом. На иллюзии и на беспощадные разочарования в них. Как можно, не признав этого, снять точное кино про ту эпоху? Фильм, в котором бы ее проблемы, типология ее героя высветили тенденции сегодняшнего дня. То есть – фильм актуальный.

Второй важный вопрос. Герой нашего времени – как представляет его себе сегодняшний автор? И есть ли реальность самая что ни на есть безгеройная, без своего психологического воплощения? Кто он, нынешний протагонист? Географ или дурак, кремень или жертва левиафана? Как вы считаете, действительно ли растерянность перед сегодняшним временем парализует творческую волю художников, которые хотели бы делать современное актуальное кино, но просто не ухватывают, что важно, а что нет, что причина, а где следствие? Алексей говорил о неореализме, который был порождением времени и ответом на его вопросы. А что сегодня определяет конфликт, контекст, который прочтется зрителем как актуальный?

Алексей Мизгирев. Я хочу сказать, что не чувствую себя тихим и растерянным. Мне кажется, эти оценка и самоощущение умозрительны. Борис Хлебников говорит о сериале «Родина». Это же израильский сериал, который весь мир не видел. Весь мир посмотрел его американскую версию. Потому что герой, который там существует, не сдается. Его философия на этом построена. Какие бы обстоятельства – страшные, менее страшные – ни возникали. А когда история повествует про то, что все сдались, потом стало еще хуже и еще хуже, возникает ощущение чернухи, которая по важнейшим критериям не имеет отношения к действительности. Люди, которые всем интересны, не сдаются или не хотят сдаваться. А когда мы начинаем им говорить другое и показывать иных героев, происходит тот самый disconnect. В сериалах, таких как «Во все тяжкие», герой попадает в страшные дебри, но тем не менее не сдается. В таком ви́дении, понимании главного – нет никакой растерянности.

Нина Зархи. Действительно, *как* сделано – только это и определяет актуальность. Не обязательно герой или сюжет сегодняшней улицы. Конкретно – возьмем «Испытание» Александра Котта. Очень многие страстно поддержали картину за эстетический эксперимент, назвав актуальным возврат к поэтическому кино, к чистой кинематографической визуальности. Готова согласиться, хотя и со скрипом. Но старательность кинопластики заслонила то, что могло сделать «Испытание» действительно остро актуальной картиной. Ведь главное там – угроза тотального и безжалостного государственного интереса простым интересам частной жизни людей. Убийство которых – абсолютная норма.

Но мало кто прочтет эту историю, призванную завораживать красотой ежедневно повторяемых ритуалов как тревожный рассказ о мире, в котором мы живем.

Олег Березин. То, что я хочу сказать, не идет вразрез ни с одним из прозвучавших здесь выступлений. Если мы говорим об актуальном кино, это, на мой взгляд, всегда вопрос персонального выбора. У каждого зрителя свое актуальное кино. Мы не можем какой-то фильм назначить острым и злободневным, но можем оценить некую аудиторию, которая сказала, что для нее тот или иной фильм актуален. Это может быть фильм, снятый сколь угодно давно. Например, «Человек дождя» может оставаться актуальным в силу определенных вещей.

Об изменениях, которые происходят сегодня в коммуникации с публикой, – мне кажется, что она просто развивается особым образом. Вы жалуетесь, что в кинотеатрах невозможно продать десять тысяч билетов на фестивальные фильмы. Но кинотеатр сегодня стал самым дорогим способом коммуникации для сложного актуального фильма. Это ведь коллективный просмотр, а актуальный фильм – это персональный выбор. Тут и возникает противоречие – между персональным выбором и коллективным просмотром.

Даниил Дондурей. Даже в Москве, где триста залов?

Олег Березин. Да. В каждом зале надо продать, условно говоря, четыреста билетов, чтобы эта система экономически работала. Но при этом возьмите кинотеатр «Пионер» в Москве, который, как правило, хорошо заполнен. Вся аудитория, которая считает фильм актуальным для себя, стекается в этот кинотеатр и смотрит там его. Модель работает.

Даниил Дондурей. Но в каждом из двух залов «Пионера» меньше ста мест.

Олег Березин. Таких кинотеатров сегодня не может быть в России тысячи. Потому что есть другие способы кинокоммуникации. Второй и наиболее массовый из них – телевидение. Мы видим, как оно тоже меняется. От доминирования общефедеральных каналов оно движется к развитию нишевых, к поиску каждым каналом своей аудитории, предложению ей некоего собственного и неповторимого продукта. Мы, например, недавно обсуждали контент канала ТНТ, который предлагает «Сладкую жизнь» как актуальное кино для своей публики. Если предложение попало в свою аудиторию – все отлично, не попало – будет искать что-то другое. И уж тем более, когда появляются все эти разнообразные интернет-сервисы, которые вообще основаны на персональном выборе.

В результате мы получаем возможность смотреть «Родину», «Во все тяжкие» и многое другое. Я надеюсь, там – в персональном компьютере – все больше будет актуального кино, потому что сегодня это идеальный способ коммуникации – встреча с собственным, всегда уникальным зрителем. Я как зритель сам выбираю интересующий меня фильм. Могу пользоваться мнением критиков, а могу и не обращать внимания на их оценки. Но все равно в том или ином виде буду пользоваться какими-то рекомендательными сервисами. Скорее всего через

«Комбинат «Надежда», режиссер Наталья Мещанинова

Интернет. Я не уверен, что тысяча человек в огромном зале воспринимают фильм так же, как и я. Хочу смотреть его один на один.

Трансформация, о которой мы сегодня говорим, во многом связана еще и с технологическими изменениями, с разными способами коммуникации с данным продуктом. А мы продолжаем жить временем, когда все приходили в кинозал на две тысячи мест и смотрели кино в едином порыве. Не было выбора. Сегодня выбор есть. Думаю, что своя аудитория найдется у любого фильма, если он работает через правильные каналы и правильно коммуницирует со своими зрителями, даже если их в стране всего несколько процентов.

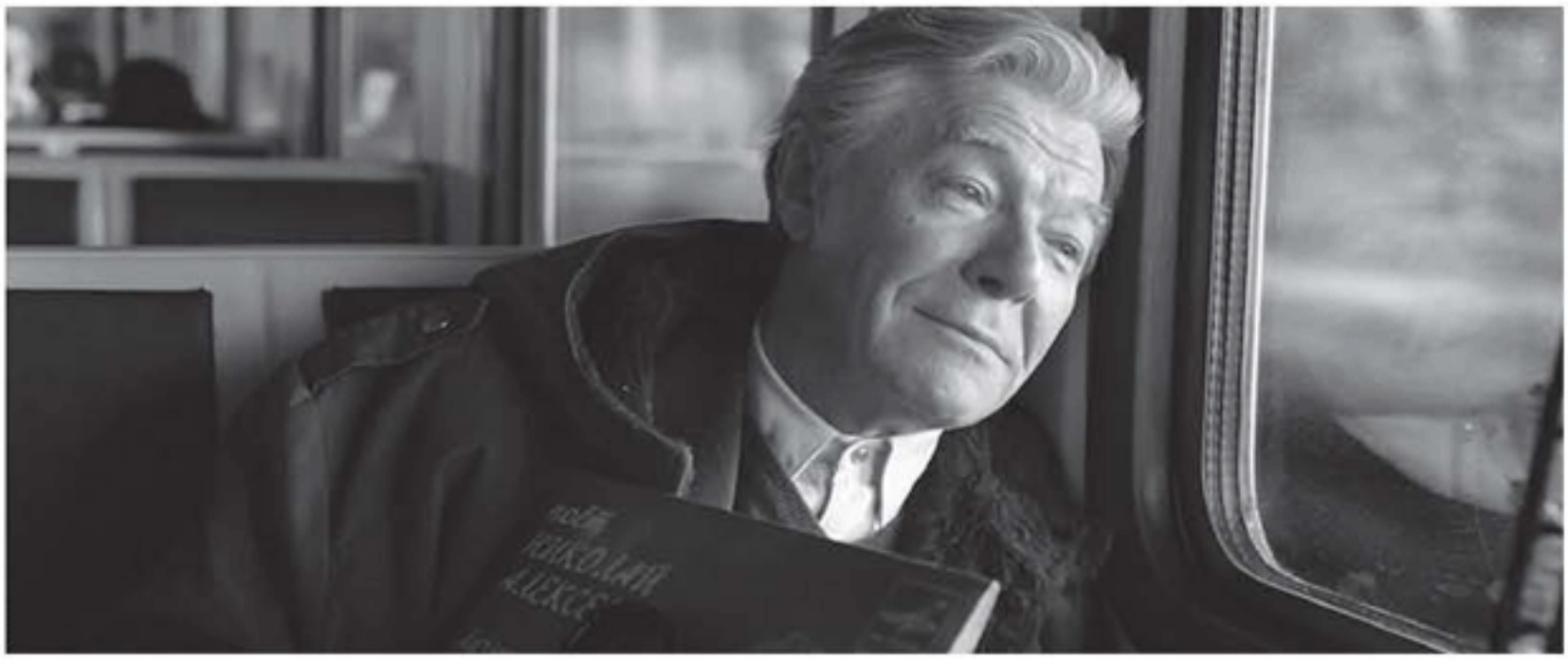
Даниил Дондурей. Вы говорите о коммуникации в первую очередь как потреблении, как продаже именно удовольствия, развлечения.

Олег Березин. Но кино, на мой взгляд, становится актуальным только при той или иной форме потребления. Как зритель я могу решить, актуально оно для меня или нет. Хороший фильм – тот, который меня меняет, цепляет, я начинаю о чем-то думать. Тогда это хорошее кино. Не важно, комедия ли это, драма, сериал или что-то еще. Если это созвучно тому, что я сегодня чувствую, – для меня это актуальное кино.

Даниил Дондурей. Но есть же острая необходимость разобраться с этими самыми несчастными вопросами. Понять, где ты живешь, что с нами происходит…

Олег Березин. Так это и есть. Даже смотря американский сериал «Родина», я переживаю, задумываюсь, хотя вроде история вообще не про нашу страну, не про нашего человека. Но, значит, для меня – это актуальное кино.

Жозль Шапрон. Действительно, актуальное кино – это что? Фильм на актуальную тему или актуальный кинематограф? Но это разные вещи.



«Кино про Алексеева», режиссер Михаил Сегал

Мы показывали в Канне «Мистера Тёрнера» Майка Ли. Абсолютно актуальное кино на неактуальную тему. Мне кажется, такое кино отличается новым языком, технологией – тем, чего не было раньше. Дальше речь идет о темах. Я хочу вернуться к тому, о чем говорил Борис Хлебников, – к выбору приоритетов. В Голливуде есть несколько французов, которые делают по-настоящему жанровое кино. И очень успешно. Я их знал в те времена, когда они снимали свои дебютные картины в Париже. Тогда был, как говорил Алексей, приоритет автора, чуть ли не культ автора. А вот сейчас у меня возникает впечатление, что они, режиссеры, принцип авторства почти исключили, можно сказать, отказались от него. Снимают чисто жанровое кино, блокбастеры, собирающие миллионы зрителей. С одной стороны, если все подчинить жанровому кино, надо вообще забыть про авторство в его прежнем классическом понимании.

Борис Хлебников. Я говорил про такие фильмы, как «Район № 9», «Мачете», «Челюсти», «Крестный отец»… Там это делается абсолютно органично.

Жозль Шапрон. Понимаю. Согласен. Просто сейчас, мне кажется, таких фильмов уже практически нет. Снимается или совсем жанровое кино, или уже тотально авторское. А то, что в свое время совмещали Спилберг или Лукас, по-моему, исчезает. С одной стороны, есть жанровое кино, но в его наиболее успешных образцах нет авторства. С другой – французское кино, если, к примеру, брать такую чистую комедию как «Один плюс один». Она является авторским произведением и в то же время абсолютно коммерческим. Мы же чувствуем присутствие настоящего автора даже на уровне сценария. Конечно, такое бывает довольно редко.

Что касается российского кино, я вернусь к понятию «актуальность». Мы с Ситорой Алиевой в этом году посмотрели намного больше фильмов на актуальные темы, чем за последние несколько лет. Исторических проектов было довольно мало, может, еще и по бюджетным соображениям: такое кино снимать намного дороже, чем

современное. Мне кажется, что сейчас в России режиссеры пытаются отражать то, что видят вокруг себя. Я в шутку недавно сказал, что в этом году я могу составить полноценную программу для целого фестиваля фильмов о коррупции. Наверняка это на самом деле актуально здесь, в России. За последние два года я не видел ни одной французской картины о коррупции. Я говорю не о том, что ее у нас нет, но о том, что это как-то не беспокоит французов.

Наверное, это неточно – сказать, что кино отражает жизнь общества. Оно в первую очередь отражает восприятие общества именно художниками. С помощью фильмов о коррупции авторы фиксируют свое восприятие происходящего. Мы же на Западе видим в российских лентах отражение того, что здесь происходит, но – редко авторское восприятие происходящего. А это разные вещи. Мы смотрим эти картины чуть ли не как документальное кино, несмотря на то что это игровые картины с оригинальными сюжетами. Но поскольку мы мало знаем о том, что в настоящее время происходит в России (у нас очень мало ваших фильмов выходит), то мы воспринимаем все эти работы практически как неигровые.

Всегда интересен разрыв между восприятием общества автором и нашим опытом, но мы смотрим только на общество. Нам кажется, что страну интереснее знать изнутри: нам бы хотелось понять, что российские режиссеры думают о своем мире, как на него смотрят. Именно актуальность темы нас сейчас интересует намного больше, чем любые другие свойства фильма. С другой стороны, нас в очередной раз обвиняют в том, что мы показываем не ту Россию, которую должны показывать.

Таким образом, мы тоже являемся жертвами какой-то культурной вечной дорожной карты, по которой надо Россию обязательно показать не такой, какая она есть, а такой, какой должна быть. Но ведь не мы снимаем российское кино, а вы. Поэтому берем в Канн, Берлин, Венецию то, что вы снимаете. Мы тут ни при чем. А уж если ваши фильмы еще и талантливо сделаны, то, естественно, они путешествуют по всему миру. Я хотел обратить ваше внимание на то, насколько резко наше восприятие ваших фильмов отличается от их восприятия самими русскими авторами. Когда вы показываете свое общество, не приспосабливая ваше ви́дение к нашему восприятию, то мы его воспринимаем как отражение вашей настоящей жизни. Потому что именно ваша жизнь нас интересует.

Александр Роднянский. Мне, как ни странно, близка позиция Алексея Мизгирева. Я тоже считаю, что ответом на все вопросы всегда в конечном счете является по-настоящему талантливое произведение, которое становится актуальным самим фактом своей художественной полноценности. Оно завязывает дискуссии, заставляет думать, пробивает новые дороги. Совершенно понятно, что в театральном прокате сегодня работают так называемые «событийные фильмы». Это необязательно блокбастеры или высокобюджетные жанровые картины. Могут быть

и вполне скромные вещи, как упомянутая уже французская картина «Один плюс один», не имеющая сегодня, к сожалению, эквивалента в России, за исключением, пожалуй, фильма «Горько!». Вот блистательный эквивалент, упакованный в жанровую форму, очерк нравов, точный, авторский.

На самом деле все возможно. Зритель отзывается. Событийная картина, безусловно, становится таковой в силу того, что жанровая упаковка позволяет коммуницировать, а сложное или, скажем, любопытное содержательное послание становится релевантным тому, что испытывают люди. У нас здесь, на «Кинотавре», была показана вполне авторская картина, внешне упакованная в якобы интеллектуальный блокбастер, – «Облачный атлас». Она собрала очень высокие цифры проданных билетов, в отличие от США, где провалилась. Аудитория реагирует на какие-то событийные, заведомо для нее любопытные вещи, если они сочетают два обстоятельства, о которых мы всегда говорим: история и жанр. Сама по себе жанровая форма не является спасительной. Все так или иначе имеет к ней прямое отношение, и вы видите в конкурсе «Кинотавра» очевидное следствие того, что наши режиссеры явно опираются на традиции жанрового советского кино.

Я сейчас не оценочно говорю. Полагаю, что таких событий быть не может в силу того, о чем говорили Борис Хлебников и Олег Березин: меняется модель потребления контента. Кинотеатр перестал быть точкой коммуникации, местом, куда люди приходят, чтобы получить ответы на интересующие их вопросы, как это было долгие годы в истории кинематографа. И неореализм, и много раньше, и, естественно, 1960–1970-е. Кинотеатр – то место, куда приходят за большими эмоциональными впечатлениями, для коллективного просмотра. Именно поэтому там все в большей степени демонстрируют дорогие картины с огромным количеством спецэффектов, снятые таким образом, чтобы оказаться максимально зрелищным аттракционом.

Понятно, что каждая страна всегда предлагает собственное комедийное осмысление реальности. Даровитое или нет. Если вы посмотрите на кинотеатральный репертуар во всех без исключения странах, то увидите, хотя и в очень разных соотношениях, там будут: большой голливудский кинематограф, собственные комедии и несколько вызывающих интерес событийных фильмов. Как правило, своих, хотя необязательно. И эта смена модели потребления контента, конечно, будет нарастать.

Малый экран, безусловно, сегодня главная возможность для создания содержательного кино с объемными персонажами, в тех формах, которые позволяют осмыслять достаточно полно и содержательно происходящие вокруг процессы. Будь то «Родина», «Безумцы» или «Во все тяжкие». Именно качественные сериалы дают ответы на вызовы сегодняшнего дня. Нельзя эту роль недооценивать. Я специально говорю не про ТВ, а про малый экран, потому что, например, «Карточный домик», выдающаяся с точки зрения политической сатиры картина

современного американского общества, – это не телевидение, это уже VOD, Netflix. Иными словами, малый экран предлагает свои очень востребованные возможности, от них не следует отказываться или отворачиваться.

Мне понравилась мысль о том, что российское общество – это больной, который не обращается к врачу. Существует огромное количество внутренних проблем, которые кинематограф традиционно пытается осмысливать. В идеале это могло бы делать и наше телевидение (или контент – назовем это шире). Естественно, я сейчас говорю не только о том, что нужно тщательно обсуждать политическую повестку дня. Мне кажется, что тот факт, что ты человек европейской или проевропейской направленности либо консервативной, охранительной, не является индульгенцией в случае, если ты сделал бездарную картину или такую, которая претендует на осмысление сути происходящих сегодня процессов.

Я убежден, что есть огромное количество сюжетов, которые наша аудитория почему-то избегает. Они связаны и с болезнями, и с отношениями с начальством, и с работой в коллективах – со всем тем, что, безусловно, было темой огромного количества замечательных советских фильмов. Необязательно остросоциальным образом, но они обсуждали проблемы современной им жизни. Очевидно, что по каким-то причинам аудитория теперь не заинтересована в регулярной дискуссии на эти темы. Не на политические темы, а на темы реальной жизни, которые, мне кажется, подчас существеннее, чем политическая дискуссия. Эти настроения поднимаются и исчезают в зависимости от конъюнктуры. Выйдет фильм через два-три года, и окажется, что он уже не к месту. Важнее ощущение современности и объемности людей, которых ты видишь.

Не важно, в сегодняшних они одеждах или в исторических. Если ты веришь этим людям, если понимаешь сложность их мотиваций, если ты с ними как-то соотносишься, то они для тебя становятся пространством твоего собственного опыта. Вот в этом актуальность, на мой взгляд. Здесь я с Алексеем Мизгиревым согласен. Как только появляется сложный герой, мы с ним безусловно соотносимся.

Почему кабельное телевидение победило? Потому что благодаря отсутствию законодательных ограничений, которые распространялись бы прежде всего на эфирное, бесплатно доступное телевидение, в кабельном – за деньги, спокойно регулирующем сегменты аудитории, не допускающем детей или, по крайней мере, предупреждающем об опасностях просмотра, – можно не ограничивать себя в демонстрации сложности и объемности характеров[1]. Нас заставляют смотреть сериалы, даже если мы ненавидим, допустим, фэнтези, считаем это способом спрятаться от действительности. Тем не менее «Игра престолов» заставила переживать политические драмы людей, поставленных в беспрецедентные по сочетанию сложнейших факторов обстоятельства. Мне представляется, что мы дискуссией об актуальности часто подменяем требования к авторам уйти от поверхностности

1. В июле 2014 года был принят закон о запрете рекламы на платных каналах. – *Прим. ред.*

и халтурности персонажей и историй. Подменяем несостоятельность критерием злободневности. Злободневность хороша для газет.

Злободневность в кинематографе перестала быть востребованным обстоятельством. Нужны только сильные человеческие истории с персонажами, в которых мы можем поверить. Если вы посмотрите на достижения российского кино последних лет, то в каждом из фильмов, независимо от того, как вы к ним относитесь, увидите элементы, связанные с ярким героем. Он отвечает на какую-то внутреннюю потребность аудитории. Хочется снова почувствовать себя достойными людьми, ощутить частью великой нации. Нормальная, исторически ощутимая, понятная логика.

К этому не надо относиться как к антиевропейскому вектору. Это процесс, он изменится, как очень многое менялось на наших глазах. Еще недавно, во время перестройки, у нас ходили на жесткое, остросоциальное, публицистическое кино. Оно было востребовано, потом от него устали. Вопрос не в том, что сегодня пользуется спросом, а в том, что мало одаренных людей. У нас много начетчиков от кино, которые придумывают формулы, – они якобы точно знают, что нужно аудитории. Считают, что нужно знать трехактную драматургию, комедию и медийные лица из телевизора – и вот вам гарантия успеха. А в результате его нет. Сравнить «Горько!» и комедии всем вам известной компании – невозможно. И успех у «Горько!» в четыре раза больше. Потому что автор – талантливый человек, потому что там опознаваемые персонажи, потому что ты одновременно и смеешься, и плачешь.

Даниил Дондурей. Но тем не менее вы говорили о том, что есть какие-то ограничения, самоограничения у авторов. Может быть, было бы правильным какую-то подпитку все-таки получать от продюсеров или откуда-то еще из внешнего мира? Способствующую тому, чтобы сложных героев было больше.

Александр Роднянский. Конечно. Но мне кажется, никогда никого не удержишь. Это не вопрос ограничений, связанных, например, с ненормативной лексикой, хотя мне очень болезненно сейчас об этом говорить, потому что для «Левиафана» это, понятное дело, огромнейший ущерб. Повторюсь, по сравнению с талантом автора – это все не проблема. Как только появляется одаренный человек и делает картину, которая может, как в капле, рассматривать частную драму, превращая ее в океан – простите за пошлое сравнение, – это сразу становится сложным суперсовременным кино. Кто это может остановить? Вам необязательны для этого указы Совнаркома. Понятно, что они наверняка мешают. Но не мне про это рассказывать – тут есть большое количество участников советской борьбы с цензурными и прочими ограничениями.

Я убежден в том, что мы имеем дело со сложным для кино периодом. Но это не снимает с авторов ответственности.

Ситора Алиева. Расскажу одну историю. Я регулярно посещаю кинотеатр MK2 в Париже, рядом с Центром Помпиду. Покупаю билет на четыре сеанса и изучаю аудиторию – кто какие фильмы смотрит. А поскольку

этот кинотеатр работает с интернациональным контекстом, там вы можете увидеть всё, включая каннскую программу. В этом году там было показано афганское кино и французская картина «После полуночи» – история свингеров, которые встречаются ночью. Я сравнила аудитории, отвечая себе на вопрос, почему человек идет на тот или иной фильм. Просидела в кинотеатре четыре часа. Рецензии лучших критиков Франции висели на стене, нормальные зрители, от пятнадцати до ста лет, заходили, читали, выбирали фильм, покупали билеты и садились в зал.

Вначале посмотрела «Афганскую невесту», потом «После полуночи». Удивительно, и тот и другой – актуальные произведения. Видимо, для французов проблема, которая поставлена в картине – решение либидозных проблем и во что это выливается, – важная тема, хоть она и уходит в плоскость философской болтовни. А для афганцев важно другое: размышления о том, что девушке невозможно жить в современном Афганистане. Главная задача ее родителей – посадить ее в самолет, после серьезных драматических событий в девичьей жизни, и выслать из страны. Удивительным образом, 70 процентов заполняемости было на афганском фильме и 30 – на французском.

Это тот случай, когда во Франции, которая, безусловно, европейский лидер и работает очень эффективно, лучшие продавцы и покупатели – французы. Но я была удивлена, что аудитория на афганском фильме оказалась действительно всех возрастов. Я пошла на него, потому что училась с режиссером, он – мой знакомый. Зрители были совершенно разные – из разных сословий, студенты, средний класс, настоящие гастарбайтеры, люди, которые пришли просто с улицы. Это были не афганцы, а любители азиатского кино, арабские ребята,

«Родина», телесериал, США, режиссеры Майкл Куэста, Лесли Линка Глаттер, Кларк Джонсон

«Один плюс один», режиссеры Оливье Накаш, Эрик Толедано, Франция

жители столицы. Меня это удивило. Оба фильма актуальны, идут в центре Парижа. Самое интересное – все зрители читали рецензии, которые висели на стене.

Виктор Матизен. Мы с вами хорошо знаем, что российская история носит колебательный характер. Я не буду начинать с принятия христианства или католичества, проходить через Киевскую и Московскую Русь. Но мы сейчас попали в совершенно четкий период, который, если прямо говорить, называется – период реакции. И вы все отлично понимаете, в чем он заключается. Вопрос состоит в том, что мы не знаем, когда он закончится. Я знал, что советская власть завершится еще при моей жизни. Давно это понял и старался на это работать. А вот сейчас уже не знаю, хватит ли мне оставшейся жизни, чтобы выйти из того периода, в который мы с вами попали.

Вопрос состоит в вызове, который брошен каждому из нас. Я считаю, что либеральный проект в том виде, в каком он осуществлялся в России на протяжении последней четверти века, провалился. И по субъективным, и, вероятно, по объективным причинам. Но это вовсе не отменяет вопроса об ответственности интеллигенции за то, что происходит в стране, и за то, что она говорит своими произведениями.

Я хочу остановиться на исторических картинах, которых, как уже было сказано, нет в силу дороговизны. Но тем не менее мы имеем два замечательных примера. Первый – отклонение проекта Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр» по откровенно конъюнктурным

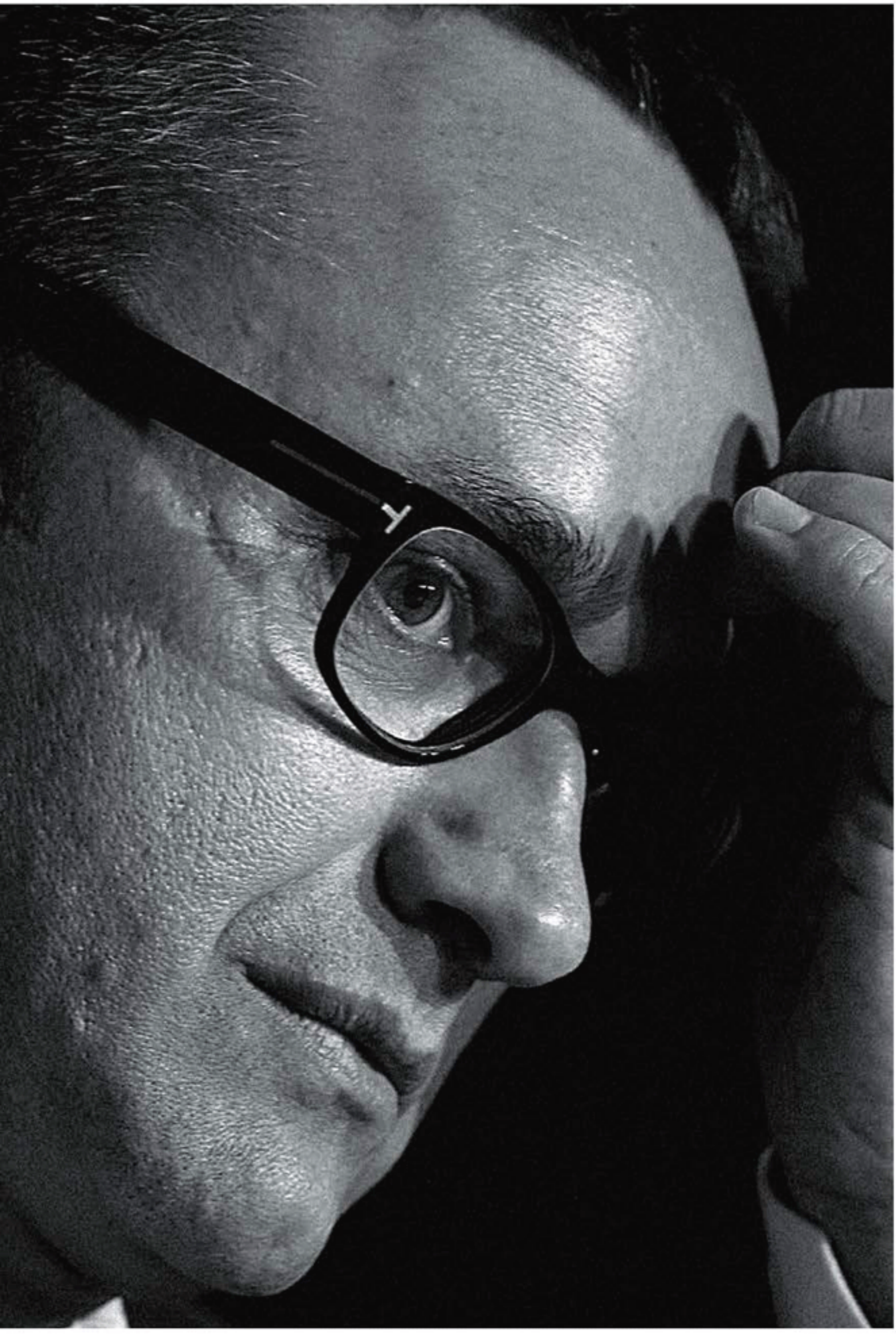
причинам. Мы все знаем, что сотрудничество нацистской Германии и СССР в предвоенный период имело место. Я знаю людей, которые одновременно с немцами работали на наших предприятиях. Тем не менее господин министр культуры, считающий себя историком, полагает нормальным публично заявлять, что это ложь, этого не было. Кто в настоящий момент выступает главным фальсификатором истории? Министерство культуры.

Второй пример – только что запрещенный к прокату фильм Хусейна Эркенова «Приказано забыть». Известный случай – сожжение чеченцев в селе Хайбах. Эркенов сделал фильм по документальным источникам, по воспоминаниям очевидцев и получил ответ из Министерства культуры, что это историческая фальшивка.

Что мы должны делать в такой ситуации? Как бороться с этим? Щель для авторского кинематографа, авторского высказывания в России сужается. Мы попали в зазор между, с одной стороны, коммерческим кино, а с другой – «патриотическим». Государство совершенно четко формирует заказ на оптимистическую версию реальности. На кино, преодолевающее, как изящно выражается Александр Роднянский, «веймарский синдром». Все мы понимаем, что за этим стоит.

Хорошо, пусть государство финансирует фильмы, которые считает необходимыми. Но я считаю, что не отдельный от общества набор институтов. В конечном счете оно должно выполнять значимые заказы, по крайней мере, реагировать на них, а не перекрывать щель авторским проектам. Частные продюсеры сейчас боятся государства. Понятие «страх» в последнее время резко актуализировалось. У каждого режиссера есть страх, что ему не дадут денег. Частные продюсеры боятся, что на них надавят, они будут иметь неприятности, если начнут снимать фильмы такого рода, и эти предупреждения им делаются.

Я просто фиксирую вызов, который нам брошен. Классический вопрос русской интеллигенции: что делать? Пытался ответить на него, когда начинал свою карьеру. Надо «возделывать свой сад», просто идти, «делать свое дело», но делать его упорно. Каждый раз повторяя одно и то же: «Карфаген должен быть разрушен», как повторял старик Катон. ◆



Андрей Звягинцев:

«ЧТО ЗА ЖИЗНЬ...»

Беседу ведет Виктор Матизен

ОТКРЫТЫЙ
РОССИЙСКИЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
КИНОТАВР

Андрей Звягинцев – председатель жюри основного конкурса на Открытом Российском кинофестивале «Кинотавр» в Сочи-2014.

Виктор Матизен. Закон о запрете кинематографического мата коснулся и «Левиафана». Что вы об этом думаете?

Андрей Звягинцев. Глупая мера. Мату учатся не в кино, а в школе, на улице и дома. Нельзя запрещать авторам показывать персонажей, которые разговаривают так же, как в жизни, а взрослым людям – слушать их речь. В отношения «автор – зритель» влезает вдруг третья сторона – государство и начинает разъяснять двум взрослым, что такое хорошо и что такое плохо. А для несовершеннолетних достаточно ярлыка 18+. То, что стоит за этим законом, – не глупость, а тенденция ограничения гражданских прав, об этом мало кто говорит. Без зазрения совести, среди бела дня нарушается конституционный запрет на цензуру.

Виктор Матизен. Большинство наших законодателей реакционно и этих прав за гражданами не признает. Впрочем, если спросить народ, поддерживает ли он запрет мата в кино, то он, матеря Костомарова с Расторгуевым, Серебренникова, Германику и вас, радостно поддержит инициативу власти.

Андрей Звягинцев. Не сомневаюсь. Лицемер, и в особенности лицемер-обыватель, – глуп и, глядя в зеркало, видит в нем не себя, а какое-то прекрасное далёко.

Виктор Матизен. Не сомневаюсь, что вы, как и я, допуская мат в кино, против матерщины в телепередачах. Но почему, собственно?

Андрей Звягинцев. Потому что люди, покупая кинобилеты, заключают общественный договор с создателями фильмов и продавцами билетов. Одни платят другим, будучи предупреждены, что идут на фильм, содержащий ненормативную лексику. Все очень просто. А с телевидением не договоришься, оно тебе диктует – и точка.

←
Андрей Звягинцев

И называется все это – общедоступное вещание. Значит, доступное детям. И вот тут уже двух мнений быть не может.

Виктор Матизен. Что же делать тем кинематографистам, которые не хотят приглаживать действительность?

Андрей Звягинцев. Не знаю. Надеюсь только на то, что сильные мира сего (из рядов культурной элиты) захотят повлиять на такое положение вещей и внести какие-то коррективы в эти законы.

Виктор Матизен. А вы себя не ощущаете сильным мира сего?

Андрей Звягинцев. Нет, конечно. В России сильны только те, кто близок к власти.

Виктор Матизен. Да, забыл еще про традиционалистский довод против мата в искусстве: «Классики обходились без мата, и это не повредило их произведениям». Почему же сейчас нельзя обойтись?

Андрей Звягинцев. А вот и неправда – частенько использовали. Классичней классика не сыскать – Александр Сергеевич Пушкин, грешен был, метко вворачивал иной раз, не стеснялся. Когда в думских совещаниях, вращая разговор вокруг аргументов нравственного начала этого нового закона, кто-то на беду спросил, а как же, дескать, поступать будем с Пушкиным – цензурировать в печати? Кто-то возьми да скажи: «Пушкин был человеком в высшей степени нравственным, ему можно». Согласитесь, нарочно не придумаешь. Просто Чехов какой-то или даже Салтыков-Щедрин.

Если говорить серьезно, такой прежде подход был к тексту, такая была традиция: крепкое словцо использовалось только в самом крайнем случае, да и то отнюдь не всеми великими. К тому же классики не слишком часто обращались к жизни людей, не обходившихся без ненормативной лексики. Сегодня искусство движется по направлению к действительности, язык персонажей становится все более похож на язык реальной жизни. Недаром появляются такие драматургические и литературные формы, как вербатим. Искусство ищет новые формы, это нормальный процесс, общество также ищет новую идентичность, освобождается от каких-то табу, нельзя этого не замечать или препятствовать этому естественному процессу. Консерватизм не дает двигаться дальше, а только отбрасывает нас назад. Очень жаль. Ну пусть ханжа или лицемер не берут в руки эту гадкую книжонку или плюнут в экран, но вы-то, господа законодатели, зачем же делаете запруду, вода все равно свое русло найдет. Кинематографисты, и не только в документальном кино, но и в игровом, стремятся честно представить на экране сегодняшнюю реальность, а в ней очень важное место занимает социальная среда, в которой матерный лексикон является обиходным. Использование эвфемизмов или запикивание пойдут во вред поискам современного искусства.

Виктор Матизен. Конечно.

Так что же, можно будет в России увидеть «Левиафан» на большом экране без цензурных купюр?

Андрей Звягинцев. Боюсь, что нет. За авторской версией придется за границу ехать. Там же, с оказией, и фруктов с овощами да сыров с рукколой прикупить можно будет, если кому-то без них не жить, и фильмы посмотреть с ненормативной лексикой.

Виктор Матизен. Вижу, что вы включены в актуальный контекст.

Андрей Звягинцев. Только в самом общем смысле. Телевизор не смотрю – сейчас у меня его просто нет. Знаю только, что нормальные люди презирают Киселева с Леонтьевым, Мамонтова, Соловьева и прочих пропагандистов.

Виктор Матизен. Но при такой отстраненности вы все же подписали письмо, осуждающее отъем Крыма от Украины.

Андрей Звягинцев. А как еще относиться ко всему этому безумию? Если президент декларирует развитие российского общества в направлении демократических ценностей, тогда дайте ответ на простой вопрос: Крым еще не так давно был частью другого государства, ведь так? Тогда как могло случиться, что без согласия одной страны другая возьми да объяви чужую территорию своей? Никакой «исторической необходимостью» или «территориальной безопасностью» не оправдать беззаконие. И потом, разве мы не наследуем договоренности Будапештского меморандума 1994 года, по которой в числе трех государств: Великобритания, США и Россия – являемся гарантом территориальной целостности Украины?

Рассорились с огромным числом стран, разбудили и разъярили медведя, спавшего в берлоге, – невыветренный имперский комплекс. Я только что был в Хорватии. Думаю, капитализм у них тот же, что и у нас. Я помню прежние времена, когда в домах двери не запирались. Ни днем ни на ночь. А сейчас? Охранники, шлагбаумы, решетки, ограды. Дома превратились в крепости. Что это за жизнь? Это и есть торжество буржуазных ценностей? Где еще, в какой «капстране» можно найти пригород с глухими заборами вокруг коттеджей? Все, что пересаживается на нашу почву, почему-то портится. У нас даже капитализм диковатый какой-то, неисправимо бесчеловечный.

Виктор Матизен. Число охранников на душу населения не меньше, чем при Сталине, когда, согласно крылатой гиперболе, полстраны сидело, полстраны сторожило.

Андрей Звягинцев. Распространенная сейчас профессия. Люди, которые ничего не делают и ничего не создают – ни вещей, ни идей, ни хорошего настроения.

Виктор Матизен. «Левиафан» – ваша третья работа с Олегом Негиным. Как вы нашли друг друга?

Андрей Звягинцев. В 2000 году после «Черной комнаты» Дима Лесневский предложил мне запуститься с полным метром. Я стал искать литературный материал, который можно было бы превратить в фильм, и через приятеля вышел на сборник рассказов Негина. Один из них меня вдохновил, мы познакомились и решили вместе что-нибудь сделать. Но пока думали, нашелся полнометражный сценарий под названием

«Возвращение»

«Ты», написанный Моисеенко и Новотоцким, который и стал фильмом «Возвращение». Вскоре после победы картины в Венеции Негин предложил написанную в жанре романа историю из времен Киевской Руси – 1015 год, раннее христианство. Лесневский прочел, но решил не запускать. И тут мне в руки попал сценарий «Запах камня» Артема Мелкумяна, написанный им по повести Сарояна. Мне показалось, что там требуется некоторая переработка, но, так как Артема я не знал близко, взялся за переделку вместе с Олегом. Так что у сценария, который в результате стал фильмом «Изгнание», можно сказать, четыре автора.

Виктор Матизен. Согласно только что вышедшей книжке о создании «Елены», к ней привели две независимые истории. Набросок одной – о том, как дети убивают родителей, – сделали вы, а другую придумал Негин после того, как у него умер отец и родственники заподозрили, что к этому причастна жена покойного.

Андрей Звягинцев. Идеи витают в воздухе. Их нужно только суметь почувствовать и схватить, как жар-птицу за хвост. Сюжет, лежащий в основе фильма «Елена», конечно же, не нов. Как говорит Булгаков, москвичей испортил квартирный вопрос. Разумеется, не только москвичей и не только в прошлом веке.

Виктор Матизен. В той же книге Негин начинает рассказ о фильме с символического плана. Владимир, «владеющий миром», воплощает идею власти и богатства, Елена – суть бедности… Может, вначале все же была абстрактная идея – столкнуть два мира и две морали?

Андрей Звягинцев. Нет, Олег писал свой текст постфактум, специально для книги. Тут больше результативных мыслей или обобщений. Я не сторонник так напирать на символические аспекты. Более того, в начале нашей работы герои носили английские имена – Ричард, Хелен, Кэтрин, так как мы писали в расчете на английского продюсера, который потом отпал. Просто родилась вполне жизненная история,

корни которой питают и символический, и мифологический план. За частным случаем должно открываться нечто большее.

Виктор Матизен. Истоком «Левиафана» был только случай Химейера?

Андрей Звягинцев. Отправной точкой, да. Позже был найден протосюжет – Книга Иова. Еще один важный текст питал этот замысел в идейном плане: трактат о природе государства английского философа Томаса Гоббса. И, пожалуй, последнее, что я могу здесь назвать, – новелла «Михаэль Кольхаас» Клейста. Я читаю медленно, но ее проглотил за двадцать минут. По сути, в этой, написанной двести лет назад новелле Клейст рассказывает почти ту же историю, что случилась с Химейером: восстание оскорбленного, униженного достоинства, когда человек, не сумев добиться справедливости законными средствами, ценой собственной жизни – и с лихвой – отомстил обидчикам. Причем, похоже, это не вымысел Клейста, а реальная история бунта. Во всяком случае, в материалах к этой новелле говорится, что

Андрей Звягинцев. Венеция-2003

она основана на хронике времен Реформации. Там даже Лютер фигурирует как один из персонажей…

Виктор Матизен. Можно было оттолкнуться еще и от «Дубровского». А вы сразу решили не дать своему герою отыграться на притеснителях?

Андрей Звягинцев. Не сразу. Поначалу хотели посадить его на трактор, чтобы он своротил мэрию.

Виктор Матизен. Признаюсь, что во время просмотра мне очень хотелось, чтобы он все-таки разнес ее, причем вместе с домом архиерея, который априори благословляет все действия мэра. Или пристрелил пару негодяев, как взбунтовавшийся фермер в «Долгой счастливой жизни» Бориса Хлебникова.

Андрей Звягинцев. Мне кажется, наш финал честнее и страшнее, чем если бы это был финал реальной истории Химейера с его бунтом,

самоубийством или, чего доброго, героической смертью в схватке с силами зла. Это было бы как выпустить пар. Александр Зиновьев в «Зияющих высотах» говорит, что власти позволяли существовать Театру на Таганке, чтобы гражданское недовольство имело выход в общественном месте.

Виктор Матизен. Японцы с той же целью выставляли для битья манекены начальников. А вы, значит, принципиально отказались не только от хэппи энда, но и от катарсиса, луча надежды и света в конце тоннеля, чтобы оставить зрителей в кипящем состоянии?

Андрей Звягинцев. Скорее, в положении по ту сторону отчаяния. Мы находим нашего героя в абсолютной прострации, когда потеряно все – дом, жена, друг, сама жизнь катится под откос. Когда все главные понятия, все якоря жизни поставлены, что называется, под вопрос и не осталось никаких опор… Какой тут, скажите, хэппи энд?

Виктор Матизен. Что вы думаете о реакции министра культуры на «Левиафан»? Я имею в виду его слова о том, что в России так не пьют…

Андрей Звягинцев. Думаю, он не знает настоящую Россию.

Виктор Матизен. А я полагаю, что это вообще не его дело – давать оценки фильмам.

Андрей Звягинцев. Ну почему же? Как всякий зритель, он имеет право на собственное суждение. На ваши кинокритические лавры он не претендует. Министр замахивается на что-то гораздо большее. Мне кажется, он свято верит, что если очистить от «скверны» фильмы, которые отражают жизнь, то и сама жизнь станет лучше. Это продолжение его борьбы с «мифами»: о русском пьянстве, казнокрадстве, мздоимстве и еще о многом, чего, по его мнению, в России на самом деле не существует.

Виктор Матизен. Давайте вернемся к Иову. Его-то господь бог гнобил с целью испытать, глубоко ли он верует. Создатель в роли естествоиспытателя…

Андрей Звягинцев. Испытывал-то он руками дьявола.

Виктор Матизен. Это понятно. Руки бога должны остаться чистыми.

Андрей Звягинцев. Вы как-то с наскока хотите обсуждать вопросы, которые требуют более серьезного подхода. Помните, что говорит Бог Иову после всего, что с ним сделал дьявол?

Виктор Матизен. Помню, что засыпает его кучей вопросов.

Андрей Звягинцев. Он спрашивает: «Можешь ли ты удою вытащить левиафана и веревкою схватить за язык его? Заведешь ли ты пику под чешую его, которая сама есть броня?» И так далее перечисляет все то, что человеку не под силу, опосредованно создавая картину величия мироздания, рядом с которым человеческие беды ничтожно малы.

Виктор Матизен. То есть внушает ему мысль о полном бессилии человека и полном своем могуществе. И ваш герой, подобно Иову, не ропщет, а покорно принимает незаслуженные кары.

Андрей Звягинцев. Он лишь тихо спрашивает: за что? Получил ли он ответ на свой вопрос, мы не знаем.

«Изгнание»

Виктор Матизен. Но Иову хотя бы возвращают имущество, а вместо потерянных детей позволяют завести новых, вашему же фермеру не воздается ничего. Со времени «Забавных игр» Ханеке ничего более страшного я не видел. Безжалостный вы человек.

Андрей Звягинцев. Только по отношению к персонажам, но не к зрителям. Зритель может выйти из зала или закрыть глаза. Чего не скажешь о главном герое фильма. Впрочем, с ним уже все произошло. Главное теперь будет происходить в сознании зрителя.

Виктор Матизен. Это художественный прием, заставляющий нас задуматься, или еще и ваше убеждение в торжестве зла?

Андрей Звягинцев. Легче легкого ответить, что прием. Но согласитесь также, что в картине нет подгонки под трагический финал. Вы ведь не можете сказать: «Так не бывает!»?

Виктор Матизен. Увы.

Андрей Звягинцев. Конечно, есть тут определенное сгущение. Мир все-таки устроен гораздо шире, объемнее, и есть лакуны, где можно отдохнуть умом и душой, почувствовать, что мир не так уж безнадежен, как может показаться. В «Левиафане» их нет, в пространстве этого фильма нельзя уйти от тяжелой, давящей реальности. Так он устроен. Вообще, это очень сложный вопрос – идти до конца в безжалостном, как вы говорите, прямом взгляде на происходящее или дать возможность зрителю насладиться красотами природы, например, не обременять тяжелыми мыслями, а развлечь. Есть, конечно, и середина. Для меня ответ очевиден: бескомпромиссный диалог с аудиторией, честный и правдивый рассказ – вот чего ждет настоящий зритель. Возьмите «Груз 200» – ведь это тоже совершенно безжалостное кино, и страшное. Я помню, с каким чувством вышел из кинозала. Я несколько раз ловил себя на том, что физически не могу вдохнуть.

Хотелось кричать: «Не смотрите это кино, его нельзя смотреть, оно вынет вам душу!»

Виктор Матизен. У меня возникло другое чувство. Я вспомнил то, что сказал Толстой об Андрееве: «Он пугает, а мне не страшно».

Андрей Звягинцев. Почему?

Виктор Матизен. Потому что Балабанов позволил себе то, что вы назвали «подгонкой». И когда я замечал швы, то думал уже не о том, что происходит в фильме, а о том, что происходит у него в голове. Если начальник милиции средь бела дня везет к себе в квартиру похищенную дочь секретаря райкома, а его подчиненные приносят туда гроб с покойником, то на какой планете это происходит и какое имеет отношение к советской реальности? Это же элементарный кинофокус.

Андрей Звягинцев. Перефразируя Гамлета, скажу: «Жизнь может преподнести настолько фантастичный сюжет, друг Матизен, что и не снилось нашим сценаристам». И потом есть же законы стиля, метода, поэтики. Есть гротеск, которым прекрасно владел Балабанов. А то, что его

«Елена»

художественные сгущения основаны на том, что вполне могло происходить в советской реальности, я не сомневаюсь. Ничуть. Так что ваши вопросы сворачиваются, если ты открыт зрелищу и с доверием воспринимаешь то, что тебе предлагает экран.

Виктор Матизен. Ну если отключить голову... И вообще, критик – профессиональный скептик.

Андрей Звягинцев. Да вы, батенька, закостенелый реалист. Вам нужно документальное кино смотреть. Интересно, что же вызвало у вас сомнения в «Левиафане»?

Виктор Матизен. Почему вы умолчали о некоторых важных, на мой взгляд, вещах? К примеру, оставили зрителей в неведении насчет

Канн-2011. Перед премьерой фильма «Елена»

гибели жены героя – покончила ли она с собой, была убита или нечаянно упала с обрыва?

Андрей Звягинцев. Все три предположения небезосновательны. Что было на самом деле, пусть каждый решает сам, мы лишь предоставили возможность интерпретации. Мне нравится мысль, что не только мы смотрим фильмы, но и они смотрят нас.

Виктор Матизен. Могу добавить: когда критик рецензирует фильм, фильм рецензирует критика. Но это не всегда на пользу обоим. Вот вы на «Кинотавре» смотрели «Класс коррекции» Ивана И. Твердовского. Хороший дебют, но с несколькими зияющими дырами. Отчего, например, мальчик, влюбленный в девочку, вдруг перестает ее замечать?

Андрей Звягинцев. Странный момент, я тоже обратил на него внимание.

Виктор Матизен. Ему можно придумать десять объяснений, но я бы предпочел выдумкам прямую экранную мотивацию или какие-то детали, которые позволили бы мне сделать однозначный вывод о том, что случилось. А домыслы – проекции на пустом или полупустом месте. Но я вот подумал, что вы прибегаете к умолчаниям еще и для того, чтобы ваши фильмы пересматривали в надежде разгадать загадки. И вспомнил когда-то читанную стенограмму обсуждения панфиловской «Темы» на худсовете «Мосфильма». Они там всерьез решали вопрос, умирает герой Ульянова или только теряет сознание. Только что врача не вызывали, чтобы пульс у него прощупать. Мне показалось, что измученный поправками Глеб Анатольевич сам едва не упал в обморок, когда доведенный до кипения директор «Мосфильма» Сизов заорал: «Если кому-то непонятно, что герой остается жив, финал надо переснять!» Хорошо, что Бондарчук возразил: «Нет, Николай Трофимович, если кому-то это непонятно, финал надо пересмотреть!»

Андрей Звягинцев. Какое все-таки счастье, что сейчас нет подобных худсоветов…

Виктор Матизен. Нет. Но будут. И все-таки, Андрей, вас не смущает, что неясные места фильма наводят на подозрение, будто действие идет не само собой, а по воле автора? Что герои – марионетки в его руках?

Андрей Звягинцев. Я всего лишь позволяю себе умолчание, чтобы у зрителя появилась возможность интерпретировать некоторые события по-своему. Так и в жизни: от нашего внимания нередко ускользают какие-то связи, так ведь? Вы можете наблюдать некое событие, но не понимать, какие причины привели к нему. Тогда сознание самостоятельно достраивает недостающие звенья. Какое же тут своеволие автора? Напротив, приглашение зрителя к соавторству.

Виктор Матизен. В действительности мы многого не знаем. Но в своем произведении авторы обычно всеведущи. А вы?

Андрей Звягинцев. Я всего лишь свидетель происходящего.

Виктор Матизен. Свидетельские показания часто недостоверны. Притом вы же не везде придерживаетесь этой позиции. При разговоре мэра с архиереем свидетелей ведь не было.

Андрей Звягинцев. Тут мы, разумеется, домысливаем, о чем и как они говорили или как бы мог строиться в кабинете мэра его диалог с прокурором города, судьей и начальником полиции. Я знаю лишь несколько слов из их лексикона. Например, «фаберже». Услышал на вечеринке от человека, вхожего в самые высокие круги. В строительстве подобных диалогов приходится прибегать к фантазии и предположениям.

Виктор Матизен. Согласитесь, однако, что ваша авторская позиция противоречива.

Андрей Звягинцев. Авторство – это чистый произвол. Но в нашем случае он напрямую связан с наблюдением за жизнью. Никто не поверит, если это будет чистый вымысел, не основанный на жизненных впечатлениях и опыте.

Виктор Матизен. Перефразруя Пушкина, вы не соблюдаете законов, которые сами над собой поставили. Правда, без насилия над реальностью, которое я увидел у Балабанова. Но не без поигрывания зрительскими ожиданиями. Вы же могли, к примеру, подготовить любовную сцену, грехопадение героини Лядовой, как сделали бы на вашем месте многие режиссеры.

Андрей Звягинцев. Не совсем понимаю, при чем тут Пушкин с его знаменитой максимой о законах творчества. Что же касается любовной сцены, я решил, что значительно интереснее, если зритель не будет готов к такому повороту.

Виктор Матизен. Как будто застукал свою жену со своим товарищем?

Андрей Звягинцев. В жизни случается всякое. Я просил актеров, чтобы до этой сцены они никак не проявляли свои отношения. А то актеры обычно играют так, словно знают авторский промысел, – это театральная выучка.

Андрей Звягинцев на съемочной площадке

Виктор Матизен. Вам было важно повергнуть зрителей в гностический шок, открыть им собственное незнание и отсутствие точки опоры?

Андрей Звягинцев. Мне нравится притча Мирандолы, в которой говорится, что Бог дал всем вещам и живым существам свое место. Камень будет здесь, тигр – здесь, дерево – здесь, река – там, скала – тут. Но когда дошла очередь до человека, сказал: «А ты будешь вечно искать свое место».

Виктор Матизен. Человек от природы свободное существо.

Андрей Звягинцев. Именно – свободное. Может опуститься или возвыситься. Сегодня кого-то спас, завтра – предал. Тигр не может развоплотиться, перестать вдруг быть тигром, камень навсегда останется камнем, человек же не есть что-то раз и навсегда утвержденное, он пребывает в постоянном становлении. И стать он может этим или тем. Это его собственное, никем не регламентируемое право, его свобода и его ответственность.

Виктор Матизен. «Широк человек – неплохо бы сузить». Но откуда вы знаете, кто такой Пико делла Мирандола? Для человека с чисто актерским образованием это нехарактерно, да и не каждый режиссер слышал об этом итальянском гуманисте.

Андрей Звягинцев. Это достаточно верное замечание. Я, например, до сих пор ощущаю пробелы в своем образовании. В обучении актеров ставка делается на мастерство, все остальные дисциплины практически факультативны. Я знаю случай, когда студента с выдающимися актерскими данными педагог спас от экзамена по русской литературе, который он бы стопроцентно провалил.

Виктор Матизен. Жаль, что меня в университете никто не спас от истории КПСС...

Андрей Звягинцев. Зато необходимость знать этот предмет, похоже, закалила в вас идиосинкразию к советской утопии. Кстати, наш курс

«Левиафан»

в ГИТИСе взбунтовался против лекций по научному коммунизму. Было это в 1986 году. И ректор отменил эту дисциплину. Самообразованием я занялся в 90-е годы, после окончания учебы, когда решил не идти работать в театр и по сути стал безработным. Ходил в Музей кино и читал все, что под руку попадало. А время для чтения было благодатное. Появлялись невероятные издания, о которых и помыслить было нельзя за несколько лет до этого. Бердяев, Шестов, экзистенциалисты, Ницше и многое другое.

Виктор Матизен. А откуда столь жесткое отношение к церкви? Ваш архиерей откровенно служит сильным, которые попирают слабых. А в конце, когда выясняется, на каком месте поставлен храм, – просто мороз по коже…

Андрей Звягинцев. Помните эти грандиозные слова Достоевского: «Если бы как-нибудь оказалось, что Христос вне истины и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины»? А ведь это не простая фигура речи, тут есть тайный смысл, если всерьез задуматься о том, что имеет в виду Достоевский. Или – помните коллизию «Легенды о Великом инквизиторе»? Каким рисует Достоевский иерарха церкви? И я не думаю, что Федор Михайлович избрал главной целью своей беспощадной критики именно католического священника. Важнее то, что он поместил свою поэму на самую темную страницу истории церкви как таковой: церковь времен инквизиции. Но говорит он главным образом о том, как люди приспособили существо Христова учения к своим плоским властным нуждам, к своим скудным рабским представлениям. Принимать дары от людей, которые творят беззаконие, воруют и бесчинствуют, – ведь нельзя же не знать, из рук каких благодетелей

Канн-2014

принимаются эти дары: часы стоимостью в десятки тысяч долларов, кабриолеты и часовни, это ли не ложь пред Создавшим нас?! В то время как долг священнослужителей пред Богом обличать неправду в глазах людей, давать нравственную оценку неправедным деяниям, они молчат, они «соработничают». Они давно превратили Христа в пугало, в Петрушку, которого вынимают из кармана «по надобности», они давно не служат посредниками между Господом и людьми, но трудятся ради собственного благополучия. Можно лишь посочувствовать им. И тем, кого они вводят в заблуждение, отодвигая Бога от человека в слишком трансцендентную даль, а не сближая в интимной духовной глубине человека с откровением о нем самом, даримым Богом в каждый миг бытия. Задумайтесь, что бы сделал Христос, если бы явился в кабинет к такому служителю?

Виктор Матизен. Не знаю, есть ли бог, но предпочитаю мыслить так, как будто его нет, а вести себя так, будто он есть. Пора немного поговорить о фильмах, которые вы судили на «Кинотавре». Попробуем синхронизировать наши качалки, как в пьесе Уильямса.

Андрей Звягинцев. Скорее контрапунктировать. Мне очень понравился «Дурак» Юрия Быкова. Знаю, что его картину критикуют за прямолинейность, но в ней невероятная энергия правды каждого кадра и каждого персонажа. А главный герой, сантехник… Лучше бы, кстати, электрик! Это же Прометей, который принес людям свет знания, и за это был «распят». Тут же вспоминается и платоновский миф о пещере – из «Государства», где говорится о тенях вещей и о сути самих вещей, а еще о том, что могут сделать с человеком-вестником, который попытается показать сами вещи. Сила и жажда высказывания в картине Быкова заслуживает уважения и серьезной поддержки.

Виктор Матизен. В «Дураке» тот же взгляд на власть, что в «Левиафане».
Андрей Звягинцев. Это взгляд на вещи, как они есть. В цивилизованной стране народ знает, а власть понимает, что она – только обслуживающий аппарат. А у нас власть ведет себя так, будто она от Бога, а не от людей. И люди отчего-то согласны с этим положением дел. Как и с тем, что мы, как дикая азиатская страна, принимаем ситуацию с наследным правителем или правопреемником-назначенцем. Какая демократия, какая выборность? Не согласна с этим только небольшая кучка людей, которые книжки читают и смотрят сложное кино. Таких читателей никто не считал, а таких зрителей – тысяч сто, если верить Сергею Сельянову. Остальные – «Уралвагонзавод» и прочие «патриоты» или бездумно влюбленные подданные. Вот вам портрет России сегодня.
Виктор Матизен. В XX веке строили сперва коммунизм, потом демократию. А в XXI начали строить «рашизм». Но я вас отвлек от «подсудимых» фильмов.
Андрей Звягинцев. Понравился мне и «Еще один год» Бычковой. Удивительно тонко схваченное состояние влюбленности и красиво, даже девственно чисто сделанные интимные сцены.
Виктор Матизен. Это все есть. И актеры выразительные, и отношения переданы, но мне было скучновато, так как из первой же – хорошей – сцены понятно, что происходит между героями. Любовный инстинкт тянет их друг к другу, а воспитание отталкивает, и этот мезальянс обречен. Дальнейшее не приносило мне ни новых чувств, ни нового знания. В том числе эротические сцены и «атмосферные» эпизоды тусовок.
Андрей Звягинцев. Это потому, что вас интересовало главным образом целое, а меня – детали.
Виктор Матизен. Как и в фильме Светланы Проскуриной «До свидания, мама» по мотивам «Анны Карениной»?
Андрей Звягинцев. Да, в нем тоже замечательно передано психологическое состояние героев – «Анны», «Вронского» и «Каренина». Фильм сделан с нежностью и состраданием по отношению ко всем участникам драмы, особенно к ребенку, который болтается, как маятник, между матерью и отцом. А вам, как я вижу, что-то не понравилось?
Виктор Матизен. То, что герои Толстого обрисованы как социальные индивиды, да и вообще человека делает таковым человеческая среда. Проскурина же вырвала своих персонажей из среды, чем сильно обеднила. И Серебренников в «Измене» сделал, по-моему, ту же ошибку.
Андрей Звягинцев. И я в «Изгнании»?
Виктор Матизен. Возможно. Но не в «Елене», где вы очень точно охарактеризовали социальное состояние своих героев, не потратив лишнего метра пленки и обойдясь без прямого обращения к общественной среде.
Андрей Звягинцев. Хорошо, соглашусь с тем, что Проскурина могла бы показать, кто эти люди и почему живут в таких невероятных интерьерах… Но для вас, я давно заметил, как-то очень важно, чтобы

в фильмах все было подробно и совершенно достоверно представлено. Так что, это вы выступаете сейчас в роли судии «подсудимых» фильмов, я же по-прежнему настаиваю на скромной роли свидетеля.

Виктор Матизен. Хорошо, перейдем к главному призеру «Кинотавра» – «Испытанию» Александра Котта.

Андрей Звягинцев. Я бы сказал, это гимн, лебединая песня авторского кино, его поэтического языка. Поразительная красота каждого кадра. Смотрел не отрываясь. А вам, конечно, опять не хватило социальности и правдоподобия?

Виктор Матизен. Если честно, на двадцатой минуте я устал от испытания этой красотой и не знаю, что было дальше. Но ничего против фильма не имею. Каждому – свое. Что мы упустили?

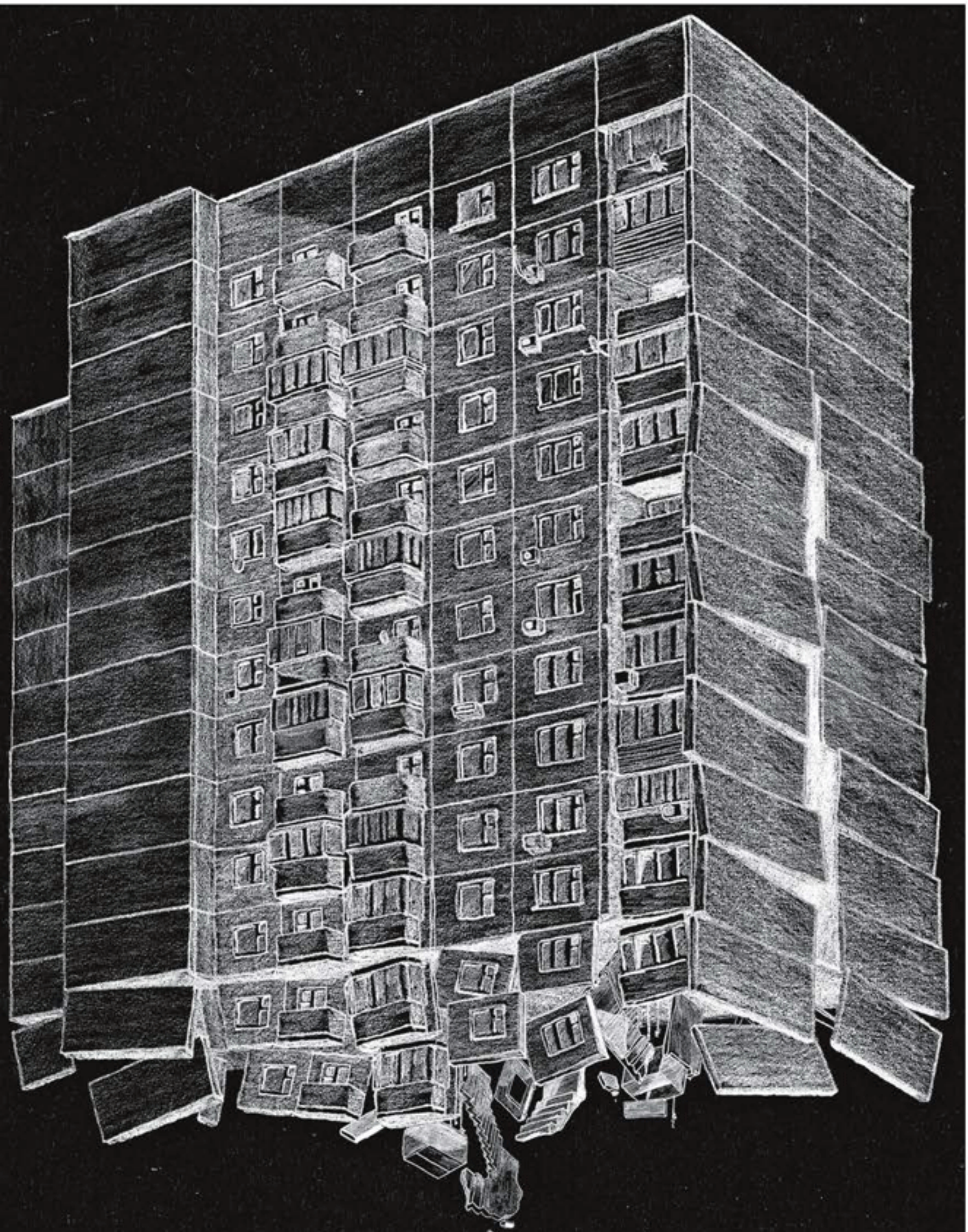
Андрей Звягинцев. «Звезду» Анны Меликян. Конечно, это мейнстрим, в котором соединены элементы арткино и публичного зрелища, но очень искусный. Замечательно придумано встречное движение, когда девочка ниоткуда и девица с самых высот сходятся в одной точке на грани жизни и смерти, в которой происходит внезапная перемена. И еще то обстоятельство, что девчонка эта со страшной силой хочет изменить собственное тело. Эта напасть глянца, которая не дает женщине оставаться самой собой, отнимает у нее веру в свою природную гармонию и красоту, унифицирует живую плоть, превращая жизнь в имитацию… Но об идеях очень трудно говорить. И о чужих, и о своих. Два-три года размышлений и работы – как это подытожить?

Виктор Матизен. Предпоследний вопрос: у вас сменился продюсер? Был Лесневский, стал Роднянский. И, надеюсь, останется. Почему?

Андрей Звягинцев. После «Изгнания» Лесневский не взялся ни за один из проектов, которые я ему предлагал. Ну я и пошел искать деньги. С англичанином не сложилось, начал искать в России. Обошел нескольких продюсеров, пока на свое счастье не встретился с Роднянским. Он прочел сценарий и тут же сказал, что надо запускаться. Так мы с ним сделали «Елену», а теперь и «Левиафан».

Виктор Матизен. И последний: что вас сейчас больше всего тревожит в контексте культурно-политических событий этого года?

Андрей Звягинцев. Схлопывание русского мира из-за «рашизма» и ограничительных законов, которые неизвестно чем ограничатся. Сужения вольного языка, вольного слова, в том числе художественного высказывания. Не так давно мы нежданно-негаданно обрели свободу, а теперь теряем ее с каким-то нарастающим, как снежный ком, кошмарным и планомерным постоянством. Это очень печально. ◆



A FILM BY YURY BYKOV

THE FOOL

Зара Абдуллаева

НЕСТИЛИСТИЧЕСКИЕ РАЗНОГЛАСИЯ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Дурак»
Автор сценария, режиссер Юрий Быков
Оператор Кирилл Клепалов
Композитор Юрий Быков
В ролях: Артем Быстров, Наталья Суркова, Юрий Цурило, Борис Невзоров, Кирилл Полухин и другие
ТПО «Рок»
Россия
2014

«Главное – научиться мыслить грубо. Мысль о сущем – всегда грубая мысль», – говорил Брехт. Вальтер Беньямин развил этот непарадокс: «Многие представляют себе диалектику как любовь к тонкостям… Напротив, звеном и составной частью диалектики должна быть грубая мысль: она соотносит теорию с практикой… Мысли нужно быть грубой, чтобы привести себя в действие». Переводя эти формулы на современный язык, получаешь: «грубая» мысль больше не трогает, она не в состоянии привести себя в действие. Потому что действие скомпрометировано («убедить/победить их нельзя»). Действующий герой кажется агентом власти или «темной лошадкой», на которую непонятно кто поставил и, конечно, профинансировал. Или – дураком. Разница – не «идиотом», имеющим иной ворох ассоциаций и другую традицию.

Эстетические претензии и стилистические разногласия представляются даже в нынешнюю переломную историческую пору существеннее разногласий идейных. Содержательных. Политическое искусство резко отделяется в артсообществах от искусства коммерческого. В нашем кино не так. Тут радеют за «тонкий вкус», за искусство хорошо сделанной имитации, ублажающей публику «актуальным» сюжетом. Историей.

Анестезия боли («мне не больно, потому что грубо сделано») – главная победа над реальностью, в которой стилистические разногласия остаются важнейшим критерием для интеллектуалов, насмотренных журналистов, работающих в сферах развлечения, в медийном бизнесе.

Юрий Быков выбрал неудачное название для своего фильма. Обывательски оценочное. Если же убрать кавычки, название подходящее. Быков предъявил нового героя, сменившего «благородных разбойников» Сергея

Бодрова-младшего. Но – в отличие от тех, имморальных, – не востребованного и не заказанного настоящим временем. Поэтому он смертник. В пику героине-инвалидке в фильме Ивана И. Твердовского «Класс коррекции» – на самом деле класса коммерции. В этом классе она поднимается после сюжетных перипетий с коляски, «с колен», и, стряхнув артистичную «грубую» жизнь, в чудесном преображении шагает по отмытому от грязи школьному полу «аки посуху». Вот что публике желанно. Имитация катарсиса или квазигуманного места. Про гоголевскую же галерею чиновников, приятных не во всех отношениях, в фильме Быкова «они и мы» уже слыхали. Навидались.

Такой герой, как протагонист «Дурака», не нужен никому. Вот и новость. Не нужен он отечественным эстетам, которых оскорбила такая «грубая социалка». Не нужен будет юным зрителям кинотеатров, которые предпочтут комфортный «Класс коррекции» их зрения. Не нужен он люмпенам, обитающим в опасном для жизни общежитии (деградировавшего электората), которых решил спасти, а они спасаться не желают, сантехник Дима. «Дурак», но не счастливый бездействующий Иван-дурак. Нежелание спастись – коренное отличие нашего, лишь по видимости прагматичного времени. Эта самая «грубая» мысль Быкова тоже мало кого способна взволновать. Загрубели тонкачи, первачи.

Казалось бы, новый положительный акционист – активный герой – восстает против обреченности, которая на разных этажах российского общества ощутима с грубой зримостью. Однако все молчат – «ничего не поделаешь, не дураки» (мантра умников). К тому же: умер-шмумер, лишь бы был здоров.

Еще одна грубейшая мысль Быкова: действующий герой забит до смерти (или полусмерти) униженными, оскорбленными. Теми униженными, которые об унижениях позабыли. Эти чувства больше не испытывают. Спасен же этот сантехник ушлым чиновником, «значительным лицом», виновным в скорой катастрофе – дом с трещиной готов вот-вот рухнуть. Спасен мерзким ничтожеством – и каким-никаким человеком, инженером мертвых душ, а не мертвого дома. Но – перед лицом своей смерти. Такой поступок нашего рядового беспредельщика – тоже новость. Человекообразный чиновник сменил образ привлекательного бандита, отработанного в 90-е и, возможно, в нулевые.

Не случайно зрители-стилисты и радетели «правды» уперлись не в реакцию чиновника, на котором негде ставить пробы, а в недостоверность убийства под прикрытием полиции в городе, хотя «надо было снимать» где-то на отшибе. В жизни «такого не бывает», на экране – правдоподобие не велит. Если это так, если кино (действительно смешно) огрубляет реальность и ее не эстетизирует, тогда мы на самом деле и совершенно бессознательно желаем одного: укрыться от реальности. Или ее ловко, в бойком монтаже, предполагающем аттракционную смену напряжения-расслабления, спрофанировать.

Быков напрямик, без обиняков – для сомнений нет больше ни времени, ни сил – работает с единством противоположностей. Не

«Дурак»

такая уж и грубая задача. Цельнокроеный романтический сантехник – новый герой, не верящий в свою обреченность или о ней не подумавший, напомнил, что схематичная драматургия Гельмана-старшего вдруг стала насущнее вроде бы практичной и скользкой технологии Гельмана-младшего. Если уж – а приходилось слышать – пенять Быкову советскими примерами, то их тоже не мешало бы пересмотреть. Доосмыслить.

Индивидуальный жест, солидарность и даже нравственный императив, с прямолинейным ригоризмом обнаженный в фильме братьев Дарденн «Два дня, одна ночь», рифмуется с быковским «антикино». С тем антиопытом, который важнее профессиональной надежности, которую на «Кинотавре» продемонстрировали более крепко сбитые фильмы. Не говоря о том, что актуальным остается искусство, которое в момент своего появления таковым не считается. Не считывается.

«Трудность распознавания художественных произведений в нашем обществе увеличивается еще и тем, что внешнее достоинство работы в фальшивых произведениях не только не хуже, но часто бывает лучше, чем в настоящих; часто поддельное поражает больше, чем настоящее, и содержание поддельного интереснее. Как выбрать? Как найти это, ничем не отличающееся по внешности от нарочно совершенно уподобленных настоящему, одно из сотен тысяч произведений?» (Л.Толстой. «Что такое искусство?»).

Трудность такого распознавания распространена теперь не только в нашем обществе. Это всеобщий, так сказать, «закон зимовки». Условия выживания на фестивальном рынке.

Но есть еще одно обстоятельство: мы подзабыли, воспитанные на других героях – амбивалентных, «хороших-плохих», совершающих

во имя самых разных целей убийственные поступки, – что возможны и иные, мифологию «лишних людей» корректирующие.

Одна из самых неправдоподобных деталей «Дурака» – починка лавочки (у подъезда), доски которой сантехник Дима и его отец изо дня в день приколачивают. Одни ломают – другие восстанавливают. Сизифов труд. То есть явление не частное. Опыт микроутопии.

Мало кто из реалистов-эстетов поверил, что такой действующий герой есть. И правильно. Потому что его нет. Он умер. Как умерло задолго до встречи с ним наше к нему доверие. Вот и отличие от конфликтов гельмановских пьес.

Умер он и с нашей подачи. Хотя избили его (по сюжету) изношенные простолюдины, пропойцы и картежники, которых он во имя их спасения отвлек от игры в дурака. Никаких иллюзий по поводу роевого сообщества «грубый» режиссер тоже не имеет.

Только нечувствительный зритель смог разглядеть в «Дураке» эхо маминского «Фонтана». Чего не отнять у нынешнего духа времени, так это размывания чувства трагизма. Притом что и «жалобы турка» не остыли, и профобязанности хоть власти, хоть экспертов по культур/мультуре, распространяющих санкционированный коктейль из пропаганды и ужаса, не делись никуда.

Актуальным концептом, он же проект новой утопии, мог бы стать набросок такого кино (или мини-сериала): молодой герой, потомок рабочего, строившего фонтан «Дружба народов» на ВСХВ (ВДНХ), переживающей сейчас – после имперских, коммерческих, неоимперских инкарнаций – еще одно рождение, решает деконструировать этот фонтан. Обозначить таким образом смерть интернациональной идеи. Этот герой, художник-акционист, имеет и амбиции Дюшана, который, как известно, вытащил из повседневной среды писсуар, его перевернул, назвал «Фонтан» и поместил в музейное пространство. Наш герой совершает обратный жест: решив десакрализовать знаменитый фонтан, он намерен, разобрав на части фигуры, символизирующие бывшие советские республики, расставить их в общественных туалетах, вывести из выставочного пространства. Осуществить переход из сакрального пространства в профанное. Или повседневное.

Покуда этот акционист занимался «бумажной архитектурой» (разработкой проекта) вместе с группой товарищей, кто-то из них рассказал кому-то о его угрозе. Этого художника обвиняют в подготовке террористической акции и сажают. Так вдохновенный памятник бывшей утопии – фонтан «Дружба народов» – не украсит туалеты новейшей империи даже внутри Садового кольца. Он останется в новом парке на ВДНХ. А как будут названы, с каким гарниром поданы уникальные объекты этой выставки в афише, выяснится к 2017 году. ◆

Игорь Сукманов

ВЛАСТЬ ТЬМЫ

ОТКРЫТЫЙ
РОССИЙСКИЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
КИНОТАВР

Мы принадлежим к числу наций, которые как бы не входят в состав человечества, а существуют лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок.

Петр Чаадаев

Иная презренная вещица, которая грубостью формы отваживает от себя ценителей изящных материй, обнаруживает столь тонкую природу выделки, что даже китайскому фарфору не снилось. Фильм Юрия Быкова, которому не отказали на «Кинотавре» во внимании, но посчитали чересчур уж топорным, именно и есть такая «вещица». Простой, как дорожный столб, шаржированный, плакатный, социально ангажированный, он, как ни парадоксально, открывает в плоском и лобовом взгляде на действительность сложнейшую диалектику русской жизни. Ту нутряную правду, которая в нас сокрыта и которую Быков, как многим кажется, выводит броскими грубыми мазками газетного публициста. Казалось бы, без тонкостей, рефлексий и художественных аллюзий.

Но «Дураку» закон не писан. Возможно, к неудовольствию эстетов именно этому фильму вменено стать ключевым событием года в российском кино, а Быкову стяжать лавры наиболее бескомпромиссного и самобытного русского автора, не подпадающего ни под какие схемы. Не идущего на компромиссы, послушного своей идее, стихийного человека, избегающего всякого лукавства в профессии. В этом смысле Юрий Быков – человек «не культуры по преимуществу», а человек вдохновения. Остро реагируя на проявления глобального российского

«Дурак»

беспредела, он весь порыв свой направляет на его изобличение. До болезненности обостряет ситуации, чтобы другие содрогнулись, чтобы вдруг осознали весь ужас современности и закипели гневом. Он любит рассуждать о смысле жизни, о зле и неправде, сливаясь с этой жизненной безнадегой и впадая в опасные крайности этического свойства.

Бунт против расчеловечивания уже подводил Быкова к жесточайшему нигилизму атеистического толка. Его прежние картины «Жить» и «Майор» – кстати, редкие для России образчики психологического жанрового кино – приводили гуманистов в неописуемую ярость за декларативное отрицание человечности. Стоило ли восставать против зла, чтобы ответить ему слепой яростью зверя? К слову сказать, «Майор» с его трагической коллизией долга и чести мог бы стать духовным побратимом французского «нуара» – полицейских драм Алена Корно, если бы не одно принципиальное «но». В безжалостных, скованных льдом авторского отстранения европейских «поларах» об убийцах поневоле торжествует горькая и зачастую неутешительная мораль: смерть героя как финальный аккорд, как спасение заблудшей души, как торжество судьбы, скрепленной незыблемым нравственным постулатом. В быковском «Майоре» герою, обагренному кровью невинных, дарована жизнь. И финал, безграничный, как русский пейзаж, в силу этой безбрежности и ненаказуемости греха лишается моральных опор, подводит наш мир не к порядку, а к дурной бесконечности, к вечному терзанию души в аду нетленного хаоса, где справедливости нет места. Но такова бунтующая, не знающая меры русская душа. Таков Юрий Быков. И фильмы Быкова плоть от плоти его. В них, как у русского народа, «огромная сила стихии и сравнительная слабость формы».

Ошибается тот, кто сбрасывает со счетов такой кинематограф. В «Дураке» разглядели отражение притч брежневского застоя

и чернухи 90-х, едва ли не плакатную социалку о принципиальном рабочем парне, чей железный принцип жить не по понятиям, а по совести встречает мощную отповедь социума. Картину сочли явлением вторичным и архаичным. Вспомнили о пьесах Гельмана, о «Фонтане» Юрия Мамина. В истории сантехника Димы Никитина, который упорно пытается предотвратить катастрофу и вывести людей из аварийного многоквартирного дома, признали гражданскую пламенную страсть, но отказали во всякой художественности. Дурак получает по лбу, а мы – высказывание в лоб о том, как трудно отстоять честь в окружении воров и пьяниц. Сентенция явно не способная впечатлить общество, в котором цинизма сегодня больше, чем идеалов. А зря. Ведь то, что артикулирует история Быкова, сегодня в первую очередь занимает наши умы, трансформирует наше представление о самих себе, о времени и пространстве России.

Конечно, если рассматривать «Дурака» формально как голую сатиру или моральное обличение, он и впрямь будет выглядеть трафаретно. Но Быков с его бунтующим темпераментом ведь дальше идет. Ему недостаточно обличать, ему не терпится в душу заглянуть, дойти до сути, до нутра человеческого. Охватить всю эту безбрежность сознания. Вывернуть кишками наружу, чтобы все узнать о натуре человеческой. В этом случае «Дурак» утрачивает прямую связь с реальностью и начинает походить на фантасмагорию, скверный анекдот, в котором все полярности русской души разом выскакивают на поверхность и учиняют пляску святого Вита. Тут жестокость и доброта, деспотизм и вольность, рабство и бунт.

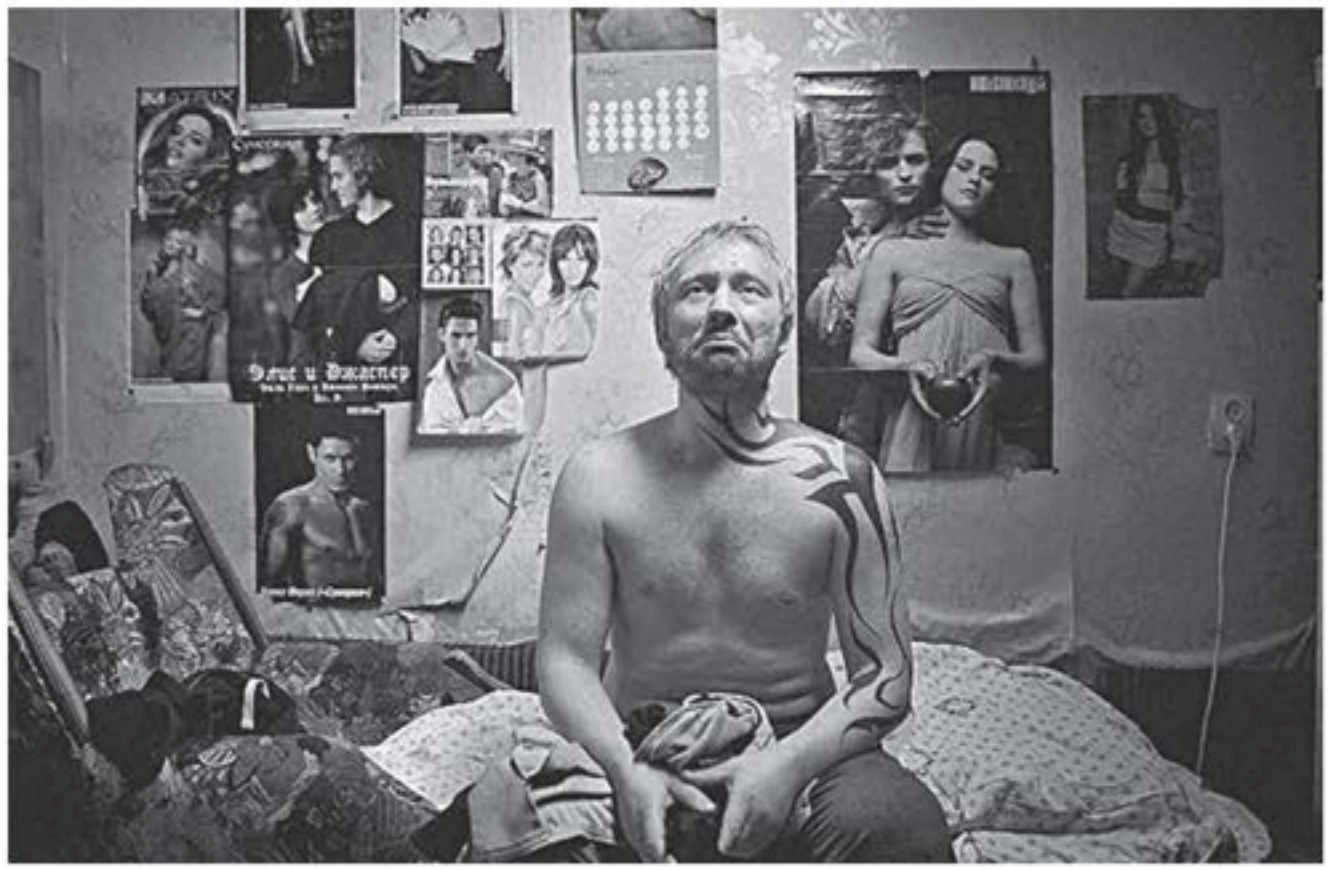
Действующие лица, прямо как у Гоголя, «люди из того кошмара, когда вам кажется, будто вы уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную (из-за своей мнимой реальности) пучину сна». Они попеременно меняют маски-лица, в то время как главный герой истории демонстрирует непоколебимое упорство духа, превращаясь почти в мифического, неправдоподобного в своей праведности человека. Он своего рода символическая фигура, декларирующая верховенство совести. Так и не получив помощи от городских властей да еще чудом избежав смерти, порицаемый всем миром за свое «безрассудство», он в одиночку берется спасать обитателей аварийного дома. Действует вопреки всякому здравому смыслу. Зато реализует по полной заповедь родоначальника русской интеллигенции Радищева: «Если бы закон [...] или какая другая власть принуждали тебя к неправде, к нарушению долга совести, то будь непоколебим. Не бойся ни унижения, ни мучений, ни страданий, ни даже самой смерти».

Сообразуясь с совестью, он тем самым всех и каждого будто бы провоцирует, испытывает, языки развязывает, подводит к нравственным безднам. В такие моменты – в чем-то уязвимые для образной киногении фильма – Быков подпадает под власть слов. Физическое пространство фильма тогда больше походит на сценическое, герои в этих эпизодах откровенничают сверх всякой меры, а то и изобличают себя

прилюдно, как это принято на театральных подмостках. Таковы семейные сцены, в которых мать отчитывает героя за непрактичность («Человеком стань, чтобы все было как у людей»), а отец повествует о заводских нравах («Дураком считают, если на работе не воруешь, а работаешь»). Или предфинальный эпизод в машине, когда наш герой эмоционально излагает жене, как «все прогнило в городской управе», а свой словесный поединок с ней венчает пафосной риторикой («Неужели ты не понимаешь, что мы живем, как свиньи, и дохнем, как свиньи, только потому, что мы друг другу никто?!»). Здесь уместны претензии к стилю, но страсть движет текстом, а неуклюжесть только усиливает его сермяжную тягу к истине. Другой *сценический* пример, в котором словам уделяется первостепенное значение, связан с эпизодами в ресторане, где под Аллегрову и русский шансон гуляют городские тузы и куда спешит за помощью Дима Никитин. Здесь Быков разыгрывает «чиновническую» мизансцену с гоголевским размахом, демонстрируя галерею выразительных гомункулов от власти. Перед лицом грозящей опасности эти современные полицмейстеры, брандмейстеры, смотрители больниц и прочие важные лица лихо, как на духу, исповедуются во всех своих гнусностях, мошенничествах и откатах. И если разоблачительный эффект от сих откровений не производит взрывного эффекта, то только потому, что в наших реалиях коррумпированность властей едва ли не норма жизни. Череда этих признаний дает другой немаловажный эффект – проявление человеческих слабостей во всем их неукротимом размахе. И пусть сцены эти недостоверны с точки зрения житейской логики (действительно, кто же станет публично извлекать свои и чужие скелеты!), зато портреты власть имущих поданы во всей красе – душа нараспашку.

Градоначальница Галаганова в блистательном исполнении Натальи Сурковой хоть и страшная баба, но без инфернальности. Взгляд ее немигающих глубоко посаженных глаз обладает странным завораживающим магнетизмом – он с трудом читается. И что скрывается за ним – равнодушие или потаенный интерес к миру, жестокосердие или скрытое сострадание, – ни за что не догадаешься. Кажется, что и красива, и вроде как глупа, а потом, глядишь, вдруг почудится в пустоте этой ум и воля… И хотя нет и капли авторского снисхождения к ее деяниям, нет и оголтелой ненависти. В такой обрисовке власти Быков окажется даже более точным, более изящным, более сложным, чем Звягинцев в грандиозном «Левиафане». Его носители зла не столь монструозны и даже постигаемы чувствами. Так, один из лютых оппонентов Димы Никитина буквально отмолит ему жизнь. И эта сюжетная коллизия, можно сказать, искупит свойственную Быкову мизантропию и заострит полемичность фильма.

Это не мешает режиссеру запечатлеть всю глубину нравственного падения государственных чинуш, которые настолько извратили исконный смысл своего общественно полезного служения, что превратились в банду, озабоченную лишь соображениями личной выгоды



«Дурак»

и выживающую только за счет круговой поруки. Это уже не наследники советской бюрократии. Те хоть и лгали, но по-своему пытались проявлять заботу о многомиллионной пастве. Нынешняя власть куда как архаичнее. Она отчуждена от масс настолько, что при встрече с их представителями испытывает лишь брезгливость и омерзение. Именно к такой власти прикипела Россия, именно такой ее рисует история, такой запечатлела великая русская литература. И Быкову достаточно провести по коридорам аварийного дома парочку начальственных особ, чтобы выразить весь их неподдельный ужас и отвращение к образам народного одичания.

Но кто они, те, кого не жалует власть и кого так упорно пытается спасти праведный «дурак» Дима Никитин? Обитатели злополучной общаги, восемьсот живых душ, пребывающих во власти тьмы, – это и есть «самый что ни на есть» народ, воплощающий дремучую русскую стихийность. Народ регрессирующий, хиреющий, обращенный вспять к своему «неактуализированному состоянию». Та самая таинственная грубая и невежественная сила, которая своей неоформленностью и изгойством когда-то вдохновила русскую мысль, пробудила русское сознание и произвела на свет тип совестливой личности – интеллигента как самобытное русское явление.

Тема интеллигенции и народа тоже исключительно российская тема, которую Быков реанимирует в XXI веке своим пламенным «Дураком». Дима Никитин, благо что сантехник, но по сути – представитель «идеалистического класса людей, увлеченных идеями и готовых во имя своих идей на тюрьму, каторгу и на казнь». Подобно своим историческим предшественникам, он окажется в трагическом беспочвенном положении «третьего лишнего» между «молотом и наковальней» – произвола власти и невежества толпы. Что движет этим парнем, когда он бросает вызов преступной системе и в одиночку пытается

вывести из аварийного здания тех, кого власть окрестила швалью? Уж во всяком случае не романтические упования на дремлющую в народе силу. Не питает Дима Никитин чаяний по поводу «великой миссии России», смотрит исподлобья на оба этих мира, но все же руководствуется высшими принципами, заложенными в его упрямом сознании. Он почти что юродивый – бросает вызов и добровольно принимает поношение от людей. Этот подвиг сродни не геройству, а мученичеству, что придает сюжетной коллизии «Дурака» исконно русский дух.

Быков строит острый сюжет, но он не настолько образен, чтобы мы им эстетически наслаждались. Он действует скорее как идейный правдолюбец, которому не свойственно отвлекаться от темы из страха погрязнуть в ее нигилистических противоречиях. Его идейный кинематограф тут близок поэтике Достоевского, которого за отсутствие «чувства меры и гармонии» открыто недолюбливал эстет Набоков. С другой стороны, в «Дураке» встречаются по-настоящему захватывающие кинематографические куски. Это самый начальный эпизод, пролог истории, снятый без единой склейки и разыгрывающий довольно сложную по траектории мизансцену, которая запечатлевает садистскую семейную разборку, а заодно описывает смрадный коммунальный быт злополучной общаги. Это, конечно, упоительно долгий и стремительный проход Димы Никитина вдоль ночных улиц под сопровождение песни Виктора Цоя «Спокойная ночь». К этому можно добавить киногеничность Сурковой и, разумеется, статичные планы города с его безобразным безмолвным ландшафтом, в котором слышится отголосок *неизбывного* восклицания «Боже, как грустна наша Россия!»

В настоящей России, устремленной некогда в светлое будущее, наше «сегодня» неотличимо от «вчера». В этом пассаже кроется архиважный посыл фильма с его органическими привязками к русской классике, русской традиции, русским архетипам. Когда мы с ужасом отмечаем, как стремительно деградирует общество, мы чаще всего виним в том наше советское прошлое. «Дурак» же радикален тем, что, взявшись обрисовать русскую душу и русский мир, он обнаруживает в настоящем «безмыслие и безмолвие» всей русской истории, теряющейся в глубине веков. В нашей современности время устремлено вспять. Мы снова на пороге нового средневековья, мы снова потрясены «немотой русских лиц», мы погрязли в невежестве и несвободе. Так мы жили – так и продолжаем жить.

Впасть в окончательное уныние в этом царстве мракобесия не позволяет лишь стоицизм одиночек, бог весть откуда берущихся. Они рождены творческой фантазией, романтическим напором мысли. Существование таких экранных «дураков» в жизни практически невозможно, но наш «Дурак» так обманчиво достоверен, что мы обливаемся слезами, горим негодованием и свято верим: вот кто нас спасет. ◆

Юрий Быков:

«МЫ СНИМАЛИ ПРО ЗАЛОЖНИКОВ»

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

После премьеры фильма «Дурак» в конкурсе фестиваля «Кинотавр» в Сочи была проведена пресс-конференция его создателей. В ней участвовали режиссер, автор сценария, композитор и монтажер Юрий Быков, оператор-постановщик Кирилл Клепалов, продюсер Кира Саксаганская. Вопросы задавали кинокритики, представляющие самые разные издания: Мария Безрук, Александр Фолин, Виктор Матизен, Андрей Шемякин, Виктория Белопольская, Валерий Кравченко, Елена Дюфор, Светлана Кучмаева, Екатерина Мигулина и другие. Для того чтобы сконцентрироваться на ответах создателей фильма, мы публикуем вопросы, прозвучавшие на пресс-конференции без ссылок на конкретные имена.

— Художественная ткань вашей картины пронизана Балабановым. Есть прямые цитаты, при этом введены они очень тактично. В предыдущих своих фильмах вы всегда делали ставку на артистов неизвестных, незамыленных. Здесь блистательного Быстрова, который переиграл всех заслуженных и народных, окружили достаточно большим количеством медийных лиц. Некоторые из них, например Цурило и Арцибашев, выбиваются из стилистики фильма. Возникло ощущение, что, может, в эпизоде собрания, который напоминал сцену из «Ревизора», вы намеренно заставили артистов существовать в театрально-гротесковой манере. Так это или нет?

Юрий Быков. Думаю, что те артисты, которые снимались в картине, подтягивались под Артема Быстрова. Потому что он делал то, чего они не ожидали. И как монтажер картины могу сказать честно: поначалу все известные артисты подумали, что участвуют в чем-то «очередном». Это видно, когда отсматриваешь дубли, смотришь

эпизод за эпизодом. В конце все собрались вокруг Артема Быстрова. Стали играть с оглядкой на него.

— От первого до последнего кадра в этой истории просматривается некая библейская основа, в которой нет ничего лишнего. Так же неслучайным мне кажется и то, что в финальной сцене, когда толпа разошлась, помимо главного героя остался еще один человек. Должен был найтись кто-то. Лицо его не появляется в кадре. Он в капюшоне. Непонятно, кто это. Человек из толпы. Правильно ли я считал послание?

Юрий Быков. Оператор Кирилл Клепалов предложил: «Давай сделаем так, чтобы был хоть один человек, который подошел к герою и спросил, жив он или нет». Я на самом деле воспротивился: это неправильно, несерьезно. Но когда мы сняли дубль, оказалось, Кирилл прав.

Кирилл Клепалов. Если в российской жизни происходит такое, всегда находится тот, кто заступается, кто получает по голове, абсолютно случайно. Он, в принципе, не представляет ни одну сторону, ни другую, но он всегда есть. Тот, кто хочет прикрыть, сказать: «Что вы делаете?»

Юрий Быков. В итоге получилось, что странный, вроде случайный в нашей истории человек спросил у другого, всё ли с ним в порядке, а тот – умер. Это придумал оператор.

— Кто дурак? Герой-сантехник или режиссер, который не боится снимать такое кино?

Юрий Быков. Я действительно дурак. Потому что не очень понимаю, как великая, замечательная страна превратилась во что-то непотребное, во что-то, что не является примером для воспитания детей… Я вот недавно женился и думаю о том, что буду говорить своим детям. Сильно переживаю по поводу того, что станет с той страной, в которой родился. У меня были замечательные родители, а то, что я сейчас вижу, – плохо.

— Сантехник, который борется с целой властной системой, он в роли буферной зоны? Это, на ваш взгляд, символ? Андрей Дмитриевич Сахаров утверждал, что дурак — это ярлык, оскорбление. Он всегда говорил, что надо критиковать позицию, а не человека.

Юрий Быков. Думаю, что те люди, которые пытаются спасти то пространство, в котором мы живем, – не мы с вами. Это люди, которых мы абсолютно не знаем, – сантехники, электрики, слесари. Когда мы приехали на выбор натуры, Кирилл предложил сходить в одно общежитие, стоявшее на отшибе. Мы зашли и увидели немого сантехника. И там трещина в доме. Это абсолютная правда. И парень, который играет главную роль, и то, что мы снимали, – все это правда.

— Когда вы начинали этот проект, кажется, планировалась еще сцена в финале, где мэр города в итоге все же эвакуировала людей из разрушенного здания. Это так или нет? Почему вы все-таки это не показали?

Юрий Быков. Мы сидели с Кириллом Клепаловым, монтировали. Я ему показал сцену, где камера взлетает над героем и мы видим, что он остается один. Потом шла сцена, в которой мэр приезжает, ее дети, муж, мать. А Кирилл сказал, что это неправда. Я не скрываю: действительно писал о том, что мэрше, героине Натальи Сурковой, в конце концов пришло в голову, что она должна… Но я не верю в то, что такие люди могут измениться. Да, такой эпизод в сценарии был.

Кирилл Клепалов. Мы сняли сцену-постскриптум, в которой была надежда, что мэр города – человек с сердцем, с душой. Может сделать именно тот выбор, который является правильным. Но мы решили: такой постскриптум не нужен для этого фильма. Не следует никого ни оправдывать, ни защищать.

Юрий Быков. Потому что наш герой всех на самом деле победил.

Кирилл Клепалов. Да, потому что есть герой, и любое рассусоливание, размазывание нечестно.

Юрий Быков. Достаточно понять, что все персонажи – люди, не уроды. Уродов вообще, честно говоря, не бывает. Я уверен.

— Фильм говорит о том, что наш народ не стоит того, чтобы его спасали. Это действительно так?

Юрий Быков. Я еще молод, наверное, мало что понимаю. Но свой народ я люблю. И когда делаю такой финал, и когда говорю о том, что в моем народе есть парень, которому не все равно. Замечательный человек. То, что людям, которых он пришел спасать, стало страшно, что они всего боятся, что они малодушны, – а где этого нет? Вы думаете, в других странах по-другому? Я снимал кино про замечательного русского человека, которого зовут Дима Никитин.

— Выяснилось, что фильм «забрал» всех, однако возникли три вопроса, связанные с тем, что вы намеренно обостряете ситуацию, выводя ее за грань правдоподобия. Первый сомнительный момент связан с тем, что полицейские везут людей на расстрел, — эта сцена вызвала большие сомнения. Второй — когда мэр в конце концов отказывается выводить жильцов, хотя многие считают, что в любой ситуации она поняла бы последствия того, что

здание может рухнуть. И ей бы, оставь она людей, пришлось гораздо менее сладко, чем от решения их вывести, — даже если бы с домом ничего не случилось. И третий: какой бы дурак ни бегал и ни кричал, что дом рухнет и надо из него уходить, все-таки люди его послушались бы, потому что испугались, что могут погибнуть.

Юрий Быков. Когда Саяно-Шушенская ГЭС грохнула, людей предупреждали, за месяц или за полтора, и никто не послушал. Потому что казалось, что СССР – это на века. Когда я приехал в дом, где родился и вырос, то увидел, что он падает. Честно скажу: я думал, что снимаю историю, которая не имеет отношения к реальности. Потом, когда мы поняли, что происходит вокруг, мы сильно опечалились: все на самом деле оказалось гораздо жестче, чем в нашем сценарии. И в том общежитии, куда мы приехали, проблемы куда серьезнее. Когда Кирилл на площадке девятого этажа показал мне на трещину, которая шла через всю стену, от угла до угла, меня стало трясти.

Поначалу мы действительно думали, что снимаем фильм, сгущая краски. Могу согласиться с тем, что я не такой талантливый художник, чтобы говорить: мы все сделали правильно. Но знаете, что меня больше всего потрясло? То, что на месте выяснилось: мы снимаем фильм про гораздо меньшее зло, чем то, что есть на самом деле. Меня это просто взбесило.

По поводу того, что полицейские едут убивать. Я не стал снимать фильм, как советовал Кирилл, в Новомичуринске, откуда я родом: нам запретили. Но смело могу сказать, что те персонажи, которых вы видите на экране, гораздо более мягкие и симпатичные, чем те, кого я видел в реальности, в том самом городке, например, где я родился. Это очень страшно. Наверное, где-то мы не смогли убедить вас, когда снимали под мостом, Кирилл Полухин сказал, что так не бывает…

Кирилл Клепалов. Мы снимали в Туле и спросили у местных: где у вас тут обычно убивают людей? Поехали, и нам таксист четко показал место. То самое, что в фильме, – под мостом. Сошлось. И по всем драматургическим требованиям, и по визуальной части.

Из того, что реально происходит в общежитии, зрители увидели только процентов тридцать. Мы не могли показать все, что там есть, – это беспредельно жестко, страшно смотреть. Могут увезти людей, грохнуть их. За МКАД до сих пор все так и происходит. 90-е годы воспроизводятся не так далеко – за 60, 150 километров от Москвы и дальше. Ничего не изменилось, какого-то художественного произвола, надуманности в экранной истории нет.

— Мы каждый день видим наступление на гражданские свободы в нашей стране. Показ фильмов на фестивалях исключительно с прокатными удостоверениями. Закон о блогерах, приравненных к СМИ, закон о пикетах и так далее. Вы в этой ситуации делаете фильм об электорате этой власти, который легко отдает свободу за стабильность в разрушающемся доме. Что такое дом в русской культуре и вообще в культуре? Это, безусловно, метафора и метонимия родины. Дом разрушается, а они хотят стабильности в нем, главное — чтобы ничего не менялось.

«Дурак»

Кира Саксаганская. Вообще, честно говоря, я стою на Юриной позиции: «Дурак» – это фильм про несчастных людей, и очень жалко их в этом доме. Юра написал замечательный сценарий, мы хотели спродюсировать эту картину. Он – наш молодой любимый режиссер. Так что я даже не понимаю, как на этот вопрос отвечать. Завтра жизнь покажет. Мы просто хотели сделать этот фильм, и он произвел на всех сильное впечатление.

Юрий Быков. Я хотел бы сказать, что уродов – сверху донизу, ну за редким исключением – нет. Наверху тоже всё понимают. И когда мы честно делаем свое дело, они говорят: «ну да». Вы думаете, они немедленно начнут нас сажать? Это не так. Герой Цурило говорит, что героиня Сурковой выросла, как все те, кто сегодня от нее зависят… корова на заднем дворе, папина могилка… и умерла бы так же, если б он ее не вытащил… То есть все они – и власть, и люди из дома с трещиной, – одной породы. И все они не уроды, а заложники. И кино мы снимали про заложников. Они все – заложники. Все не могут вывернуться из ситуации. Но они русские, как и мы.

Не надо бояться. Я очень хочу посмотреть «Левиафан» Звягинцева. Со слов Леши Серебрякова, это большая картина о том, что есть на самом деле. Власть, РПЦ, насилие, несправедливость, тоска. Любая реакция сверху – ерунда. Главное сейчас – не соврать. Власть знает, что мы делаем то, что делаем. Вообще не надо бояться делать то, что считается правдой. Потому что мы такие же, как они. И они хотят, чтобы было хорошо, и мы этого хотим.

— В фильме этот дом — покосившаяся Россия, которая дала трещину, но живет как может, не рыпается. Довольна тем, что живет. Но и люди, которые стоят у власти, обособились, живут вроде бы хорошо. Но им же все равно приходится жить в этой стране…

Юрий Быков. Я думаю, им тоже очень трудно.

— Вы сняли три картины. И в центре всегда вопрос нравственного выбора, человек в самый пиковый, критический момент решает сам для себя. Какую тему планируете развивать дальше — эту же или что-то еще есть?

Юрий Быков. Думаю, буду заканчивать с кино. Мне очень больно, я не могу вынести, что фильмы, которые мы делаем, не смотрят люди. Надеюсь, что со временем эта ситуация изменится.

Кира Саксаганская. На самом деле это очень травматично, когда мы с трудом выпускаем кино в прокат, а потом еще и зритель его не смотрит.

Юрий Быков. Я не понимаю: что мы делаем? Пытаемся удивить мир злодейством? Если человек не смотрит то, что я делаю, мне незачем это делать. Наверное, я тогда не нужен.

— Спасибо вам за фильм, но он вызвал у меня противоречивые чувства, как у человека, который вырос в городе Волгодонске Ростовской области. Я работала в отделе социальных проблем и ездила по городкам, где в домах огромные трещины, в которые можно просунуть голову. Эти дома стоят годами, никто ими не занимается. И в вашем фильме такой дом стоял, с ним ничего не происходило. Мне не хватило убедительности в том, что он падает. Действительно, я воспринимала вашего Никитина как дурака, потому что дом-то не ползет. Ведь я видела, как ползут дома, когда люди вокруг меня собирались и говорили: напишите про этих чиновников, они негодяи, мы все подпишемся. А когда доходит до того, чью фамилию упомянуть в тексте, многие идут в отказ. Боятся. И ваше кино смотреть не пойдут. Потому что хотят развлекаться. Мне кажется, вы заблуждаетесь насчет своего народа.

Юрий Быков. Когда по поводу Украины все стали друг друга, простите, поливать дерьмом, я прочел одну статью – «Мне стыдно быть и жить русским». А я не хочу жить в мире, где это стыдно. Когда мы с Кириллом снимаем, много обсуждаем эту тему. И в новой картине мне не стыдно за то, что делает герой Артема Быстрова. Когда мы снимали сцену, где он говорит: мы живем, как свиньи, и дохнем, как свиньи, потому что друг другу никто, у меня появилось ощущение, что человек – есть.

— Вы упомянули, что недавно женились. Если бы ваша жена, как героиня Дарьи Мороз, вам сказала: Юра, ты куда? Ты же не знаешь этих людей, а я — твоя жена...

Юрий Быков. Моя жена так не скажет.

— Она вас пошлет на смерть?

Юрий Быков. Она понимает, что я не ставлю личное выше совести. Она на это согласилась. Я не съем человека ради жены. Когда мы много раз с Быстровым репетировали эту его сцену с Дашей Мороз, помню, мне даже Сабина Еремеева сказала, что после нее никто не будет смотреть фильм. Герой же бросает женщину, ребенка. Да, мы любим детей, жен. Но есть такие вещи, как совесть. Поймите правильно – я не идиот. Если мы понимаем, что для нас самое важное, чтобы у нас все было хорошо, давайте не будем делать вид, что мы верим в Христа. Будем делать вид, что любим то, что происходит.

— В «Майоре», у которого был очень хороший прокат, видно, что это милиция. Здесь же непонятно, что это за люди. Героев везут на милицейской

машине. Но кто это такие? Напоминает 1937 год. Я не пойму, почему вы обезличили тех людей, которые их убивают, почему сняли с них форму?

Юрий Быков. Ну да, в «Дураке» я струсил, конечно… Когда писал сценарий, у меня было ощущение, что это точка. Ничего не боялся. Но Алексей Учитель и Кира Саксаганская тоже не боятся, вот что для меня очень важно. Они согласны делать то, что я хочу.

Кирилл Клепалов. Я бы не сказал, что те, кто ведет героев на расстрел, совсем обезличены, потому что все к этому моменту уже оговорено, все понятно. В форме они или нет, НКВД это или что-то из 1930-х годов? Персонажи едут под конвоем туда, куда их везут.

Кира Саксаганская. У нас есть один момент, по которому мы всегда с Юрой ведем долгие, непростые разговоры, – продолжительность картины.

Юрий Быков. Да, кстати, я сорок минут вырезал.

— Вы в «Майоре» сыграли совершенно замечательно и получили приз как актер на фестивале в Питере. В «Дураке» у вас был соблазн сыграть персонаж — любой? На протяжении всей картины есть очень серьезное, может, бессознательное, следование традиции советского проблемного кино. Например, «Допрос» Оджагова и Ибрагимбекова, «Премия» Микаэляна… Другое дело пропорции света и тьмы. Ваша картина на самом деле фильм-дискуссия, несмотря на внешние моменты, связанные с экшном. Все аргументы предъявлены.

В «Майоре» ваше появление смешало все карты и дало картине ту внутреннюю энергию, тот драйв, который сделал ее по-настоящему оригинальной. Был ли такой соблазн здесь?

Юрий Быков. Когда я писал, то думал, что буду сниматься в главной роли. Но Кира очень правильно сказала: Быстров – абсолютное попадание. Я очень люблю Дениса Шведова, он прекрасно сыграл и в «Жить», и в «Майоре». Но Артем Быстров настолько точный артист, животрепещущий. Без этой фигуры нет фильма. Думаю, ни в одной из картин у меня не было так, чтобы артисты задавали смысл ситуации.

Кира Саксаганская. Признайтесь, что вы всегда сами хотите сыграть героя.

Юрий Быков. Очень хочу. Но Кирилл Клепалов сразу сказал: «Ты играешь хуже, чем он». Вот и всё. ◆

Материалы пресс-конференции по фильму «Дурак», «Кинотавр», Сочи-2014

ПРОДЮСЕРСКАЯ ФИРМА ИГОРЯ ТОЛСТУНОВА ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ИСПЫТАНИЕ
ФИЛЬМ АЛЕКСАНДРА КОТТА
«ПРОДЮСЕРСКАЯ ФИРМА ИГОРЯ ТОЛСТУНОВА» («ПРОФИТ»)
ПРИ УЧАСТИИ ФЕДЕРАЛЬНОГО ФОНДА СОЦИАЛЬНОЙ И ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ПОДДЕРЖКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ (ФОНД КИНО)
«НАШЕ КИНО» ЕЛЕНА АН ДАНИЛА РАССОМАХИН КАРИМ ПАКАЧАКОВ НАРИМАН БЕКБУЛАТОВ-АРЕШЕВ ПАВЕЛ СЕМЕРДЖЯН
БОРИС ЛУЦЮК ЭДУАРД ГАЛКИН ЛЕВАН КАПАНАДЗЕ ФИЛИПП ЛАМШИН АЛЕКСАНДР КОТТ ИГОРЬ ТОЛСТУНОВ
СЕРГЕЙ КОЗЛОВ АННА КАГАРЛИЦКАЯ АЛЕКСАНДР КОТТ
16+
ФК ФОНД КИНО
ПРОФИТ

Елена Стишова

МЕЛАНХОЛИЯ. РУССКАЯ ВЕРСИЯ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Испытание»
Автор сценария, режиссер Александр Котт
Оператор Леван Капанадзе
Художник Эдуард Галкин
Композитор Алексей Айги
В ролях: Елена Ан, Данила Рассомахин, Карим Пакачаков, Нариман Бекбулатов-Арешев
«ПРОФИТ», киностудия «Казахфильм»
Россия
2014

Александр Котт реализовал студенческую мечту: снял полный метр без единого слова. И получил Гран-при «Кинотавра» плюс престижную премию Гильдии киноведов и кинокритиков. Он долго шел к этому успеху (уверена, его ожидает и международный триумф), по сути, с тех пор, как увлекся фотографией и даже работал фотографом до того, как поступил во ВГИК. Его дипломная работа «Фотограф» (1998), серьезный опыт невербального (но звукового!) кино, в том году была чуть ли не самой успешной короткометражкой в киномире, объехала 30 фестивалей и наполучала кучу призов. Котт не оставлял своей мечты о полном метре квазинемого кино, снимая один за другим звуковые проекты, в числе которых и «Брестская крепость» – военная драма, сложнопостановочное кино с батальными сценами и большими массовками.

Серьезная работа, высокий профессиональный класс, успех. Впору было подумать: на этом сердце успокоится. Не успокоилось. Продравшись сквозь кассовые «Елки», режиссер чудесным образом встретил продюсера, который поддержал его безумную идею: снять бессловесный полный метр, да на каком материале! Вот уж воистину «безумство храбрых».

Хроника Семипалатинского полигона, что на востоке Казахстана, на окраине советской империи, хранится в архивах госбезопасности, вероятно, все еще под грифом «совершенно секретно». Если что и осталось в коллективной памяти, но уж точно не легенда – туманные воспоминания сходящего на нет поколения. Американская эпопея создания и испытаний ядерного оружия описана в переведенном на русский (1960) бестселлере Роберта Янга «Ярче тысячи солнц». В наших палестинах ничего подобного нет. Как ни странно,

на такую книгу не было социального заказа, хотя фабрика смерти на Семипалатинском полигоне была полномасштабной трагедией для местного населения, да и для всего Казахстана. Режим секретности (но не безопасности!) выдерживался неукоснительно, а параллельно болели и умирали от лучевой болезни люди, понятия не имеющие, что живут в радиоактивной среде, окруженные неслышной и невидимой смертью. Возможно, это перебор, но немота «Испытания» может быть истолкована как метафора информационного вакуума, в котором жила семипалатинская округа.

Стратегия суперсекретности nollens volens становится политикой памяти, точнее – беспамятства. О жертвах первых испытаний смертоносного оружия в погоне за ядерным паритетом мало кто помнит, а знает столь ничтожно малая величина населения, что ею можно пренебречь. И не грех сказать – не помнит никто. Так что прокатная судьба «Испытания» более чем проблематична. Это артхаусный проект, заточенный на фестивальные показы в киноманской аудитории, где важно *как*, а не про *что*. Александр Котт на пресс-конференции в Сочи так и сказал с подкупающим прямодушием: работая над фильмом, имел счастье не думать о зрителе. В отличие от своего старшего коллеги из Казахстана Сатыбалды Нарымбетова, в начале нулевых снявшего на этом же, семипалатинском материале «Молитву Лейлы» в жанре народной драмы, адресуясь к большой аудитории. Российские зрители, да и критики, это кино не видели – наши дистрибьюторы не нашли в фильме коммерческого потенциала.

Между тем это единственная картина, которую можно считать предшественницей «Испытания» – в смысле темы. Стилистически же – «лед и пламень не так различны меж собой». У Нарымбетова кино стилистически пестрое, как лоскутное одеяло, у Котта – «чистое кино», уповающее исключительно на картинку. Фильм снимался и монтировался по кадрам. Ручная работа, штучное кино. В век агрессивного наступления компьютерных технологий такие деликатесы в особой цене, да и в тренде. Три года назад все потеряли голову по поводу «Артиста» Мишеля Азанавичюса, увенчанного «Пальмой» и «Оскаром». Можно прогнозировать, что техногенная эскалация простимулирует возврат к истокам и корням, ностальгию по честной картинке, дарующей нам запечатленную реальность со всеми ее шершавостями и зазубринами.

«Испытание» очень быстро актуализирует твой природный вуайеризм. И вот ты уже следишь, как рисунок оконной занавески скользит по коричневому, солнцем продубленному лицу хозяина дома. Как дочь обувает отца в шерстяные носки-самовязки из верблюжьей шерсти, как на раскаленном камне исчезает мокрое пятно от выплеснутой из ковша воды, как девушка листает свой гербарий, рассматривая композиции из сухих листьев. Камера замрет – дважды – над композицией, изображающей кремлевскую башню и летящий над ней самолет. Девушка, как мы догадываемся, Кремль не видела, в Москве не была, но мечтает в том раю побывать. Откуда ей знать, что смерть уже послана

«Испытание»

за ней оттуда, из Кремля. Все, что случится с отцом, с ней, с парнями-ухажерами, прямо связано с увенчанной звездой кремлевской башней, которую она сама собрала из кусочков тронутого осенью листа.

Повествование линейно, как линейна здешняя жизнь в степи, на отшибе от ближайшего аула. Есть грузовик с открытым кузовом, на котором отец уезжает на работу, а дочь собирает ему еду, заворачивая в тряпицу сандвич из лепешек, проложенных кусками баранины. Ее навещают парни: казах – тот катает ее на коне, подсаживая себе за спину, и улыбчивый русский паренек, стриженный под бокс, – этот фотографирует девушку и однажды ночью стукнет ей в окно, выманит из дома и покажет прямо на стене дома ее изображение – крупно, во всю стенку. Покажет кино, где она – в главной роли.

Девушка, конечно же, красавица. С косами, туго заплетенными белыми лентами. Но строгая, просто царевна Несмеяна. На протяжении всего фильма выражение ее лица – замкнутое, отрешенное от мира сего – останется неизменным. Парни, разумеется, соперничают. А отец вроде бы не замечает. Он занят и очень устает. Иной раз засыпает прямо на стуле, пока дочь моет его натруженные тяжелые ноги. Отец все еще донашивает военную гимнастерку, орден Красной Звезды словно намертво привинчен к его одежде. Знак, который заставляет предположить, что дело происходит в 1949 году, в год первого испытания. В 1953-м, когда был второй взрыв в атмосфере, уже относили военную форму, да и местные люди плохо-бедно, но понимали, что взрыва надо бояться. Информации не было, профилактики не было, а сарафанное радио работало. Наши же герои ни сном ни духом еще ничего не знают, ни о чем не догадываются.

Хозяин дома, видно, служил в авиации. Прилетевший откуда-то белый, будто игрушечный, самолет приземляется в степи рядом

«Испытание»

с домишком. Отец садится за руль, набирает высоту, закладывает вираж и приземляется. Он счастлив.

Играющий эту роль Карим Пакачаков понравился мне больше всех. Киногеничная фактура: скулы номада, мощный торс, природная экспрессия – она держит, как кариатида своды здания, драматургию фильма. А главное – генерирует смыслы. Недаром после смерти его героя картина выходит на финальную коду.

Болезнь и смерть отца – самые насыщенные информацией эпизоды фильма, ориентированные, надо полагать, на то, чтобы наши догадки и непонятки наполнились конкретным содержанием. Ну это слишком сильно сказано – про конкретное содержание. Просто мы становимся свидетелями весьма зловещего эпизода, который наконец-то открывает все карты.

В сильную грозу кромешной ночью к саманному домику подкатывает машина с людьми в масках и в прозодежде. Они вламываются во двор, вооруженные счетчиком Гейгера. Стрелка счетчика зашкаливает. Источником радиации оказывается металлический ящик, наполненный какими-то железками.

Хозяина дома выволакивают голым, сканируют все его тело, после чего уезжают.

Отец, видно, схватил критическую дозу где-то там, далеко, куда он гоняет на полуторке каждый день. После отъезда непрошеных гостей горячка бросает его в постель, он теряет сознание, и тогда дочь выходит в степь и стреляет в воздух – подает сигнал бедствия. Конный казах примчится почти мгновенно. Вскоре нарисуется вездеход с двумя военврачами. Отца, закутанного в одеяло, увезут.

Ближе к осени он вернется. Вроде бы веселый и с виду здоровый. Обнимет дочь, вымоется под чайником, наденет свой единственный костюм, будто на торжество собрался, дочка завяжет ему галстук, и оба сядут на лавочку возле дома. Вроде бы присядут перед дальней дорогой. Окажется, что он собрался на торжество своего ухода. На восходе

он умрет на лавочке, и дочь в одиночку похоронит его, завернув в домотканый плед, в неглубокой могиле рядом с домом. Соберет обшарпанный фибровый чемоданчик, сядет в полуторку и попробует сбежать отсюда куда глаза глядят. Но грузовик остановится – в баке кончился бензин. И дорогу перегородит натянутая в несколько рядов колючка.

Девушке придется возвратиться восвояси пешком. Дома она застанет смиренных апашек в тюрбанах и двух аксакалов, видимо, давно ожидающих ее прихода. Молодой казах, тот, который катал ее на коне, наденет на нее старинное ожерелье, явно фамильное, из бабушкиного сундука. Вот оно что, парень свататься пришел! Но помолвка не состоится – девушке по душе другой парень, русский. Казах с русским будут жестоко драться, как маралы в брачный период. Но что делать – насильно мил не будешь. Казах отступит. Никто не видит, как униженный парень рыдает в отчаянии, укрывшись за своим мотоциклом.

А дальше последует то, ради чего затевался проект, – последует испытание, иными словами, атомный взрыв. Автор фильма уходит от документации реального сюжета. Не суть, какой из трех взрывов, произведенных в атмосфере Семипалатинского полигона, имеет в виду режиссер. Не важно, какую съемку он использовал, может, вовсе не семипалатинскую. Сегодня где только не встретишь кадры смертоносного гриба. Режиссер смонтировал все фазы взрыва – от громкого хлопка до мощных, как цунами, волн поднятой взрывом почвы, волн, накатывающих вперед и вперед и сметающих все на своем пути.

Конечно, это экстрим – наблюдать такое зрелище в динамике. Его гибельное великолепие завораживает. На экране. А в реальности? Наверное, как подскажет инстинкт. Герои поведут себя согласно авторской воле. Казахский парень с диким воплем направит свой мотоцикл в эпицентр взрыва. Влюбленные же поведут себя литературно: сплетут ладони и останутся там, где стояли.

«Если бы сияние тысячи солнц вспыхнуло в небе, это было бы подобно блеску Всемогущего... Я – Смерть, Разрушитель миров». Эту строку из индийского эпоса вспомнил Роберт Оппенгеймер, отец атомной бомбы, во время первого испытания нового оружия в Нью-Мехико в декабре 1945 года. Отсюда и пошел гулять троп: «ярче тысячи солнц». В последнем кадре фильма нам продемонстрируют: так оно и есть. Диск солнца поднимется над горизонтом и снова уйдет за горизонт, словно не желая конкурировать со Смертью.

Я давно поймала себя на том, что впала в грех интерпретации вопреки предупреждениям Сьюзен Сонтаг. Увы, держать себя за руку не получилось. Надо все-таки объяснить читателю, что я увидела в фильме без слов, как его поняла и что пережила.

Я честно старалась сделать именно это, избывая когнитивный диссонанс, каковой так и не преодолела. Отдаю должное красоте фильма, но его содержательная бедность этой красотой ну никак не восполняется. Добытые Нарымбетовым для «Молитвы Лейлы» документальные кадры, дотошно зафиксировавшие пейзаж после взрыва, – это шок

похлеще любования красотой атомного гриба, ограненной компьютерными дизайнерами. Давно не секрет, что руководство полигона имело инструкции сосредоточить в зоне взрыва всякой твари по паре, возвести постройки разной сложности – чтобы увидеть и оценить эффект разрушительного действия бомбы. На краю зоны оставались жить коренные жители – тоже, видимо, не из-за ротозейства местных властей. Так надо было. Герои «Испытания» – жертвы геополитического противостояния. Повезло же им оказаться в самой горячей точке «холодной войны». Опять же я так интерпретирую, а в фильме нет повода для подобных размышлений. Но мне куда девать свой опыт? Он автоматически включается. Возможно, поэтому, в отличие от многих коллег, я увидела другой фильм. Отдаю должное нелегко добытому кадру, где у окна сидящий отец, оказавшись в световой ванне, в эпицентре потока солнечных лучей, словно бы проглатывает солнце. Мастерски сделано. Да и любой кадр из фильма – хоть на стенку повесь.

Только этого мало. На мой вкус.

Я принимаю фильм как драму порушенной гармонии. Четыре персонажа жили убого, зато их окружала природная идиллия. Бесконечное небо, бесконечная степь – их космос. Даже засохшее кривое дерево без листьев – и оно по-дизайнерски красиво, стоит на правильном месте. Жить бы да жить. Жизнь может продолжиться – ведь девушка соединила свою судьбу с русским парнем. Но наступает конец. Нежданно-негаданно. Неземной красоты видение вспыхивает на горизонте, растет на глазах, заполняя все пространство, и устремляется в небо огненным протуберанцем.

«Меланхолия» Ларса фон Триера вспоминается как вероятная предшественница «Испытания». Дискурсивная близость этих двух проектов для меня очевидна. Испепеляющий эстетизм барочной «Меланхолии» и рукодельный эстетизм «Испытания» – явления разного рода. Фон Триер стилизует роскошный видеоряд на материале своих апокалиптических фантазий. Он не сверяется с реальностью, и она не довлеет над ним. Он творит свой авторский мир. Александр Котт собирает собственный действительно изысканный экзерсис на материале недавней истории, на материале, который все еще сочится неотмоленной кровью невинных. Почувствуйте разницу. ◆

Зара Абдуллаева

СМЕРТЕЛЬНЫЙ НОМЕР

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Звезда»
Авторы сценария Анна Меликян, Андрей Мигачев при участии Виктории Бугаевой
Режиссер Анна Меликян
Оператор Алишер Хамидходжаев
Художник Ульяна Рябова
Композиторы Алина Орлова, Анна Друбич, Игорь Вдовин
В ролях: Тинатин Далакишвили, Северия Янушаускайте, Андрей Смоляков, Юозас Будрайтис, Александр Шейн, Гоша Куценко, Елена Серветник, Павел Табаков
Кинокомпания «Магнум», студия «Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2014

Смерть… является важнейшим событием в жизни человека.
Из фильма «Звезда»

Анну Меликян, звезду жизнелюбивого артмейнстрима, увлекает смерть. Маски смерти. А точнее, сальто-мортале персонажей. Сюжет, казалось бы, противопоказанный бравурной стилистике этого режиссера. Между тем именно смерть – случайная, маячащая как угроза – есть фундамент ее остроугольных картин, их монтажного драйва и надуманных перипетий, которыми Меликян оплетает людей разных социальных слоев, обуреваемых желаниями (стать балериной, звездой экрана, обмануть старение, забеременеть). Но и людей, которых тошнит от того, что все доступно и исполнено. Как продавца участков на Луне в «Русалке». Или кому все известно наперед. Так кажется отпрыску замминистра в «Звезде». Саша (Евгений Цыганов), продавец эксклюзивных лунных соток, прыгает по пьяни с моста, но его спасает русалка, девочка с зелеными волосами. Костя (Павел Табаков), протестующий сын олигарха, тоже прыгает с моста, но остается жить благодаря охраннику своего папани, приказавшего следить за странным сыночком. Продавца из «Русалки» после его «смертельного номера» будет оберегать фея, способная исполнять желания.

«Звезда»

О, эти желания, отравляющие до пароксизма, гротесков, романтических бредней, до колик в животе жизнь и бедным, и успешным персонажам Меликян. Сарказм – органичное свойство ее режиссуры.

Парадокс артмейнстримного (взболтать, не размешивая противоположные стратегии) мышления Меликян – в трезвости, едкости взгляда (на мир, на людей), уживающегося с женским доверием к диамичной реальности и к искусственным, казалось бы, персонажам. А в них вдруг – поверх неприятных фабульных обстоятельств, но чаще им благодаря – проклевывается нечто новое. Или давно ими в себе похороненное. Но перемены эти мимолетны. Иллюзорны. А жизнь продолжается. Show must go on.

Вот Саша, тот, который в «Русалке» впаривал комиксовым клиентам дачные сотки на Луне, рванул по улицам за пригрезившейся ему русалкой, дважды его спасшей от смерти, «а в это время» ее уже переехала машина. Иначе говоря, настигла судьба героини страшной сказки «Русалка», которая, все помнят, влюбившись, лишилась своего голоса, обменяв его на ноги вместо хвоста. Русалка Анны Меликян тоже решается молчать, хотя делает успехи в хоре (врожденного юмора у режиссера не отнять). Эта русалка молчит до встречи с принцем и с безногой – на улице московской «страны чудес» – мечтательницей, которая травит байки зеленоволосой Алисе (так зовут героиню Марии Шалаевой в «Русалке») о своей некогда прекрасной жизни с дипломатом. Он водил ее в ресторан, где она пила виски, заедая черной икрой.

Саша из «Русалки» бежал, бежал за призраком русалки, но, встретив свою любовницу, не переводя дыхания, успокаивался. Жизнь продолжается. Мнимый баланс, заточенный Меликян как баланс жизни/смерти, который вроде бы транслирует ее кино, – это оптический обман, необходимый для реализации грез, для повседневных хлопот и для встречи со смертью как с важнейшим событием жизни.

Артстримная (стрёмная) стилистика Меликян «заговаривает» смерть, защищается от смерти, чье место на территории арта – территории реальности, конфликтующей с киноиллюзионом. Конструктивные особенности такой режиссуры кажутся попыткой завуалировать драматическое мироощущение Меликян, ее совсем безыллюзорный взгляд на вещи, на Москву, на прибрежный городок, на падших или воображаемых ангелов, на моряков, арт-менеджеров, проституток, олигархов, провинциалок, врачей и всех-всех-всех. Однако драматизм, заложенный не в сюжетах, а в оптике режиссера, прагматично и по-женски решительно упакован в слабости, которые по ходу фильма преображаются в силу ее персонажей. Или наоборот.

Меликян, фаворитка одной и другой стороны Луны, но и солнечной стороны улиц, снимает кино, зависающее между иллюзионом и смертью иллюзий. Или смертью героев. Не забывает она, как в «Звезде», с элегантной прямотой захватить также территорию между жизнью и желанием бессмертия (например, олигарха, с гиньольной маниакальностью пекущегося о своем здоровье). Между смертью и бизнесом (скажем, в классической тактике арт-директора галереи современного искусства).

В «Звезде» Меликян с упоительной для себя настойчивостью тематизирует диагноз, которым заражено мейнстримное, едва ли не сериальное пространство, но и пространство, ему параллельное, однако с ним накрепко связанное. Так, Костя, высокомерный сын олигарха, пропускающий школу, потому что там «одни дегенераты и наркоманы», ездящий на задрипанном мотоцикле, подрабатывающий мелким рабочим в ночном клубе, внезапно, словно опомнившись, заводит в «Макдо» речь о мерзких, смертельно опасных продуктах. Его охлаждает сожительница ненавистного отца, переживающая в этой части фильма новый или давний для себя этап жизни, тем, что эти слова напоминают ей «какого-то олигарха». При этом Анне Меликян важно также вложить Косте и реплику («будущего нет!»), отвечающую за подростковый ригоризм, – реплику, которая на другой режиссерской территории могла бы засвидетельствовать трагизм (кино)реальности без гламурного, по-своему актуального форсажа.

Реплика Кости про отсутствие будущего – выхлопная реакция на пресный нудеж отца («учился бы хорошо, купил бы себе в будущем хороший мотоцикл») – внедрена как правильная для романтического образа фраза. Так работают законы артмейнстрима. Зато (и при этом) Меликян успевает вывернуть совсем другие клише. Завсегдатай клуба, в которого влюбилась новая русалка из бассейна, провинциалка Маша без столичной регистрации, мечтающая стать звездой экрана, называет себя кандидатом наук. Столь антикварное словосочетание (как бы обязанное вызвать иронию) бодрит Машу, у которой в голове каша, так же как греет мечта об операциях ее ушей, ног, груди. Вскоре «кандидат наук», к удовольствию режиссера, начистит личико Маши, и ее губы, вздутые силиконом или гелем, потекут.

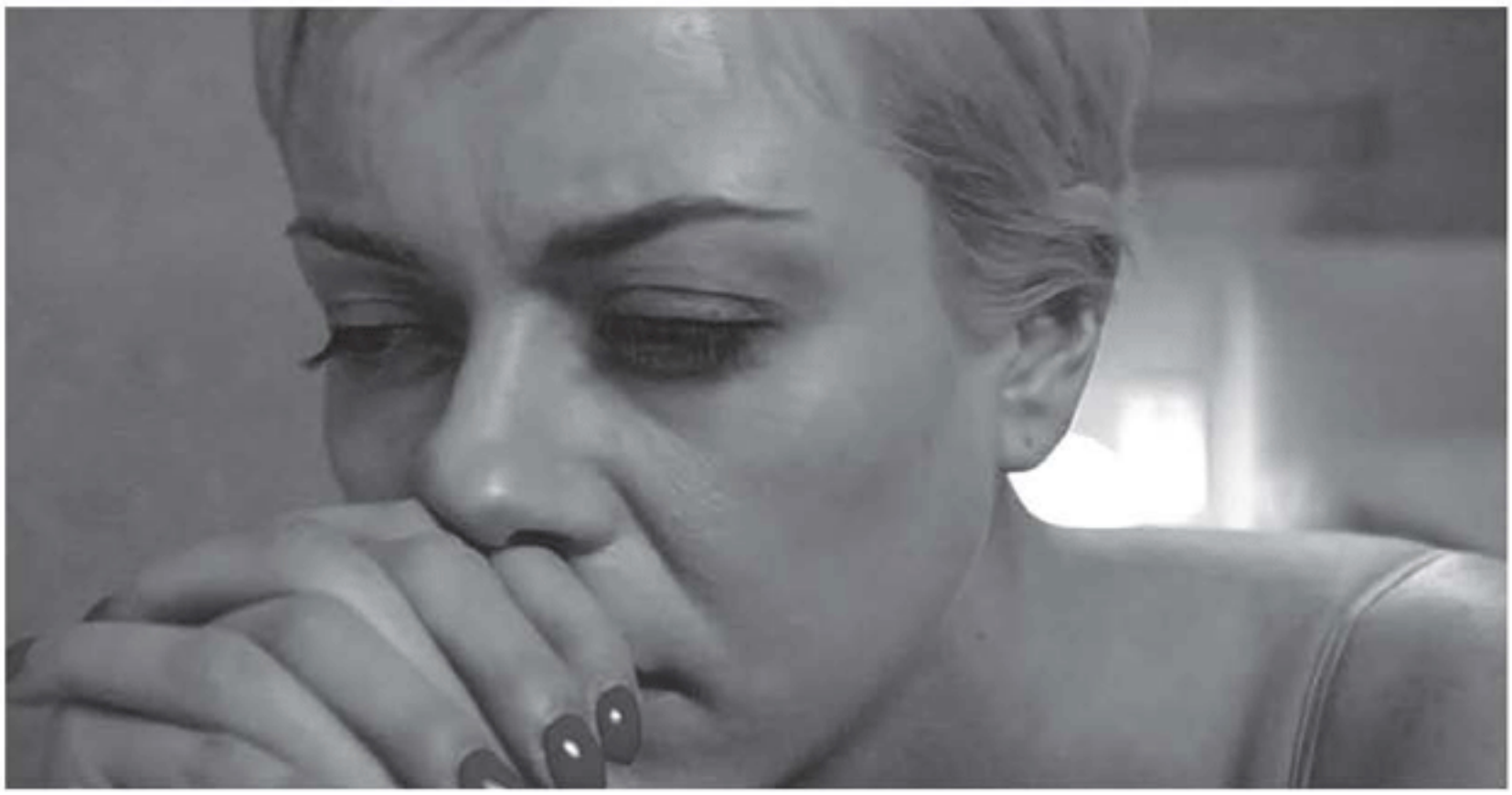
«Звезда»

За настоящего антиквара, проживающего на Тверской, отвечает тут Юозас Будрайтис, персонаж которого десять лет не выходит из дома («а чего я там не видел») и которому девахи (сначала Маша, потом Рита) носят продукты (соцпомощь), выгуливают собаку. Он продолжает традицию выпавших из времени чудаков, собирает/изучает предметы, связанные со смертью. Мементо мори – идея фикс Меликян, с помощью которой она вочеловечивает своих монструозных, расхожих, запыленных и наивных персонажей.

На поверхностный взгляд Меликян язвит в гламурной эстетике над желанием вырваться из гламурной среды, отношений и целей. Престижных и/или пародийных. И над желанием – уморительным, обаятельным, жалким – влезть в эту среду, в ней закрепиться. Критиковать гламур такая же пошлость, как и гламуром упиваться. Меликян, трезвая реалистка, выбирает роль канатоходки («она по проволоке ходила»). Но рискованная (можно сорваться на арену цирка) позиция обеспечивает как раз устойчивость режиссерского положения – азартного и твердого пребывания между двух миров артстрима.

Меликян предоставляет своим персонажам, маркирующим общие места машины желаний, шанс – он же иллюзия – растревожиться, оглянуться вокруг, заглянуть ненадолго в себя. Но исключительно перед лицом смерти. Иначе никак. Перед главным, как ни крути, событием жизни.

Узнав внезапно о близкой смерти, Рита (Северия Янушаускайте), любовница олигарха, за которым она по-медсестрински ухаживала в надежде выйти замуж, ему грубит. Срывает маску преданности, чтобы выдавить (во время календарного, дабы забеременеть, секса) стон «я тебя ненавижу». После такой выходки ее в шикарный дом не пускают, а за склокой хозяйки с охранниками наблюдают сквозь громадные стеклянные стены стражницы-домработницы, небось филиппинки. (Меликян эту среду знает назубок.)



«Звезда»

Теперь Рита без крова, карточки заблокированы. После завязки фабульной интриги следует дивертисмент о похождениях Маши, с которой Рита (с подачи Кости, который играет еще и функциональную роль связного «верха» и «низа», сближающего участки карнавального мира) делит съемную квартиру, расплачиваясь за нее дорогой сумкой, шубкой, сапогами. Ей больше нечего терять.

Ядовитая, как анилиновые краски, настройка глаза режиссера разворачивает кви-про-кво сюжета в двойное сальто-мортале хэппи энда. Выясняется, что ошибка в диагнозе Риты произошла из-за того, что ее карточкой в роскошную, где на арфе играют, клинику воспользовалась (благодаря влюбленному в нее связному Косте) Маша. Редким – как некоторые престижные прелести – иммунным заболеванием награждается именно бедная Маша, «в анамнезе» звезда. Жовиальный доктор в клинике расписывает эксклюзивность смертельной болезни. И задает, еле сдерживая смех, на голубом глазу вопрос, не оставит ли она свои органы для научных исследований, если это не противоречит ее религиозным убеждениям. Эта сцена-интермедия повторяется в двух эпизодах с разными пациентками, а клонированный текст подается как рекламное сообщение.

Взболтав, не размешивая, ингредиенты контента гламурных журналов, их потребителей, но также псевдосторонних экспертов, тешащих себя иллюзией, что они ньюсмейкеры, потому что имеют дистанцию взгляда, Меликян воздает Рите за страдания. Исполняет ее желание забеременеть, возвращает к олигарху, который без ее присмотра чуть не помер от аритмии. Приводит парочку на вернисаж, в лоно истеблишмента, в галерею, переделанную из канализационного помещения (это важно Меликян пропедалировать), чтобы не упустить и такой стереотип бытования «актуального искусства». Этой галереей Рита в свое время владеть отказалась, поскольку мечтала, как «все приличные

люди», завести благотворительный фонд для бомжей – остальные позиции уже заняты более предприимчивыми любовницами/женами.

Меликян вводит в дивертисментную часть фильма эпизод, который аукнется в развязке сюжета. Обкурившись, девахи Рита с Машей обмазываются красной, синей красками, отпечатывая контуры своей обнаженки на листах бумаги. Так Рита, «ничего не понимающая в современном искусстве», дальновидно собирается заработать. Артдиректору Грише (Александр Шейн) она предлагает сделку – устроить выставку после ее смерти. «А ты точно в декабре умрешь? Мне в принципе в декабре ставить нечего. А вот та, синенькая, ничего. Она тоже умрет?» «Нет, она нет», – уверяет Рита циничного (в медицинском, а не этическом значении слова) партнера по этой (арт)сцене.

Бизнес-план срабатывает, как в классическом фарсе. После смерти Маши на вернисаже, где выставляет себя беременная Рита, показаны ее работы – шутейные образчики мнимой художницы. Но они хранят для простодушных посетителей тепло тела Маши, труп которой уже наверняка остыл.

Меликян, как и Гриша, шармёр и пройдоха, верит, что «современное искусство» – говно, глумясь над павлиньей наивностью завсегдатаев вернисажей, которым можно втюхать любую залепуху. Тем более если художник умер. Это банальность. Но она нужна режиссеру, чтобы слепить свою звезду по канону артстрима. В прямом смысле слова. И в духе ярмарочного столичного балагана. Его банализированную фактуру/натуру и отсканировала режиссер.

Так Меликян добегает почти без отдышки до коды хлесткого шоу. До выстрела (драматургического ружья) с двух рук. Рита осуществила мечту, Маша стала звездой. «Как положено» – поклон общему месту – после смерти.

Художественная имитация да, впрочем, любая – жизнеутверждающий наезд Меликян на мнимые ценности – оплачена умышленной по сюжету смертью «звезды». Звезды, скинувшей кавычки в своей жизни после жизни, как шубку мнимой смертницы Риты, в которой зарождалась новая жизнь. Звезды, распахнувшей прикид, чтобы показать на кинопробах увеличенную грудь, «инструмент артистки», не менее актуальный, чем ее лицо, испохабленное сначала в институте красоты, а потом на свидании с клубным клиентом, представителем репрессивной социальной прослойки. Ба-бах! Всюду жизнь. ◆

Нина Цыркун

ГЛОКАЯ КУЗДРА

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Комбинат «Надежда»
Авторы сценария Любовь Мульменко, Иван Угаров, Наталья Мещанинова
Режиссер Наталья Мещанинова
Операторы Иван Мамонов, Евгений Цветков
Художники Ольга Юрасова, Алана Снеткова
В ролях: Дарья Савельева, Полина Шанина, Максим Стоянов, Данил Стеклов, Степан Девонин, Сергей Овчинников, Ирина Гавра, Ксения Радченко, Александра Макарская и другие
ЗАО «Лук-фильм»
Россия
2013

Накануне показа фильма Натальи Мещаниновой «Комбинат «Надежда» в «Российских кинопрограммах» 36-го ММКФ в рамках фестиваля состоялся один из «круглых столов», на котором говорили о бессмысленности и вредоносности закона, запрещающего использовать нецензурную лексику «в теле- и радиоэфире, в кинопрокате и при публичном исполнении произведений искусства». Выступавшие с жаром возмущались тем, что его введение наносит удар как раз по наиболее ярким произведениям, по фильмам, уже отмеченным на международных и национальных кинофестивалях, потому что легко убрать или запикать мат в рядовом фильме – он не станет от этого хуже (хоть и лучше тоже не станет), а вот в штучном авторском кино нельзя сделать это механическим способом – обрушится вся конструкция. В качестве примера не раз приводили «Комбинат «Надежда»[1].

Мата здесь действительно много, и поначалу это действительно шокирует, потому что он обрушивается на зрителя/слушателя с первых секунд и в высокой концентрации. Но к этому быстро привыкаешь. Становится понятно, что матерные слова используются здесь даже не ради красного словца, эмфазы или в качестве пейоратива. Просто это такой естественный язык, и все русскоговорящие, даже самые пречистые пуристы, его понимают. Он организован по тем же морфологическим,

1. Как сообщает сайт colta.ru, «создатели фильма «Комбинат «Надежда» о молодежи Норильска сняли его альтернативный вариант, исключив все матерные выражения. «Иначе прокатное удостоверение нам не выдадут», – приводит «Эхо Москвы» слова режиссера Натальи Мещаниновой. При этом она уверена, что без мата фильм не состоялся бы: «В мате есть живая энергия, и для нашего фильма он необходим» (http://colta.ru/news/3444).

«Комбинат «Надежда»

лексическим и синтаксическим правилам, что и сам – великий могучий. Достаточно выйти на улицу, чтобы убедиться, что это второй государственный язык, укорененный и принятый в обществе независимо от того, какие нормы в отношении него принимает Дума и как относятся к нему те или иные страты общества. Просто так получилось. Вот в фильме, например, даже строгая докторша медпункта на комбинате Людмила Васильевна, когда ее провоцирует на то практикантка Света, разражается монологом на отборном матерном языке, хотя кто бы мог подумать, что она им владеет. Казалось, только правильные речи может произносить.

Между прочим, не в первый раз бытовой народный язык отделился от стандартного. В Древней Руси народ говорил на одном языке, а официально был принят литературный церковно-славянский. Потом аристократия и вовсе заговорила по-французски… Это называется диглоссией (*греч.* двуязычие) – сосуществованием двух языков или двух форм одного языка, распределенных по разным сферам употребления. Мат в этом смысле наиболее демократичен, он понятен всем, хотя не все умеют (или не знают, что умеют) на нем говорить. К тому же он исконно-посконно наш, древен, не чета офисным паролям типа «менагеров» или «фейков». Иные матерные слова использовались в церковно-богослужебных текстах русской православной церкви и в особой языческой культуре, в стародавние времена существовавшей параллельно с христианской. В советскую эпоху у партсовначальников мат был специальным знаком «свойскости» (кажется, эта традиция перешла к нынешним менеджерам). В интеллигентских кругах играл роль символа раскрепощенности и демонстративной свободы от официальной квазирелигии – коммунистической идеологии. Теперь же, на воле, он разросся, зажил полнокровной жизнью.

Очарование русского мата заключается в его кажущейся криптографичности, то есть секретности, предполагающей наличие ключа для круга посвященных. Обычный разговор превращается в шифротекст, в свою очередь трансформирующий общение в игру с системой условных знаков, за которыми в данной группе закреплены те или иные значения. В сущности, «посвященными» в процессе общения оказываются все, и все понимают: что обозначает то или иное короткое словцо в данном контексте, но «неназываемость» придает и предмету, и участникам беседы щекочущее ощущение приобщенности к тайне, к недозволенному, но неподконтрольному.

Естественность понимания этого староновояза, органично усвояемого и, не побоюсь этого слова, творчески используемого огромной частью народа, можно проиллюстрировать на модели, предложенной в 1930-х годах академиком Щербой. Речь идет о всем известной фразе «Глокая куздра штеко кудланула бокра и курдячит бокренка». Каждому ясно, что некая большая и грозная куздра больно ударила зверя поменьше – бокра, а потом принялась за его детеныша.

«Комбинат «Надежда» как раз об этом.

У фразы, придуманной академиком, много аналогов в разных языках, более всего в английском. Куздру можно заменить, например, левиафаном – тоже большим мифическим существом. Эта куздра штеко кудланула поколение отцов в многочисленных градообразующих городах-заводах, а теперь взялась за детей. Не сейчас это заведено, но, может быть, особенно остро стало ощущаться на фоне большей свободы передвижения и вообще нового устройства частной жизни. При всех свободах из городов-гетто сегодня вырваться практически невозможно. Вот из Норильска, например, один только билет на самолет стоит больше двадцати тысяч. Тут дело даже не в комфортности существования. Гетто может быть вполне уютным – как местный драмтеатр, в котором работает актрисой мать Светы (Ирина Гавра). Пусть театр и на гастроли дальше Красноярска не выезжает, но она привыкла и для детей иной участи не желает. Действительно, не так уж здесь плохо – в некоторых районах Москвы ничем не лучше, чем на тех застроенных типовыми домами улицах, по которым едет в автобусе Света, глядя в залитое дождем окошко. В дождь везде может быть тоскливо[2].

Некоторые из молодых нормально здесь обживаются, находя свою нишу, – как Дэн, который мечтает накопить на внедорожник и возить туристов в тундру; как брат Светы фокусник-пантомимист Алеша, увлеченный искусством магии и зарабатывающий на корпоративах; как Яна и Сережа, в День металлурга с воодушевлением поющие в молодежном ансамбле песню «Город-сказка Норильск, город снежных просторов… наш суровый город счастья». А некоторые не хотят жить в городе-сказке, рвутся «на материк», как Надя (Полина Шанина) и Света (Дарья Савельева). Наде просто хочется уехать, и она копит деньги, зарабатывая первой древнейшей. У Светы есть стимул, самый сильный из всех, какие могут быть, – любовь.

2. Фильм не удостоился призов на национальном «Кинотавре», но завоевал главный приз на международном кинофестивале в Вильнюсе. Возможно, мрачноватый менталитет литовцев уловил здесь нечто родное.

Наталья Мещанинова начинает фильм рискованно – с пикника у реки, где обильно льется водка под матерный аккомпанемент. Эпизод, будто снятый скрытой камерой, предельно достоверен, выдавая документалистский опыт режиссера, ученицы Марины Разбежкиной. К сильно выпившей матерящейся молодежи трудно сразу проникнуться симпатией, как это бывает с нами по жизни, когда, встретив подобные компании где-то на улице, торопишься пройти мимо. Чтобы какая-никакая симпатия родилась, надо смотреть весь фильм, увидеть, как Леша (Степан Девонин) учится показывать фокусы, как поют Сережа с Яной, как рыдает Надя, узнав, что ее любимый клиент Юра уезжает к жене в Воронеж. Какое отчаяние переживает Света, получив в подарок от родителей на восемнадцатилетие отдельную квартиру вместо билета «на материк», и как они все с надрывом поют «Дай мне, дай мне, дай мне любви!».

Те, кто прижился, освоился, привык жить в ритуальности обыденности вне соблазна, вне вызова, только на первый взгляд кажутся счастливее, чем те, кого истово точит стремление вырваться из плена снежной «сказки», потому что насмерть одурманены, отравлены смрадными дымами комбината, денно и нощно исторгающего «надежду». Они на старте утратили энергию желаний, омертвели, отказались от стратегии жизни, навсегда подписав свой социальный контракт.

Преодолеть гравитацию этого «сказочного» пространства, скованность холодом бессолнечного лета удалось и Наде, и Свете. Одной – ценой собственной жизни, хоть она такого страшного конца себе не планировала. Другой – уже не из любви, которая драматически закончилась и которую она переросла. Ее брат Леша, осваивая мастерство обмана без мошенничества, «передергивает», чтобы избежать соблазна, которому боится поддаться. А Света остается в плену собственной страсти, твердо веря: «У меня другая должна быть жизнь!» Не может смириться с перспективой достаточно комфортно «сдохнуть здесь», даже получив доказательство неразделенности любви после того, как тщетно пыталась соблазнить по скайпу своего возлюбленного Макса, которого уже привыкла числить женихом. Оскорбленная любовь оборачивается ненавистью к той, что стала невольной разлучницей (пьяненький Макс, оставленный Надей зимой на улице, отморозил ноги в сугробе и теперь лечится в теплых краях). Ненависть находит выход в сцене, достойной сюжета про леди Макбет Мценского уезда. И вот мосты сожжены: Света входит в двери аэропорта, идет до конца, еще не зная куда, не зная, что ее ждет. И точно зная, что не ждет никто. ◆

Сергей Сычев

АНГЕЛЫ В АДУ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Класс коррекции»
Авторы сценария Дмитрий Ланчихин, Мария Бородянская, Иван И. Твердовский
Режиссер Иван И. Твердовский
Оператор Федор Стручев
В ролях: Мария Поезжаева, Никита Кукушкин, Филипп Авдеев, Ольга Лапшина, Наталья Павленкова, Юлия Серина, Артем Маркарьян
Студия «Новые люди»
Россия
2014

Игровой дебют Ивана И. Твердовского был ожидаем. Молодой документалист прославился провокативными короткометражками еще во время учебы во ВГИКе, получил много призов и положительной критики. Его «Класс коррекции» (формально это экранизация) продолжает основную тему его творчества, не слишком привычную для современного российского кино.

В 2007 году, когда десятиминутный фильм первокурсника Твердовского из первой экспериментальной мастерской Алексея Учителя отправился по фестивалям, уже стало понятно, что режиссер растет необычный. «Святая канавка» запоминалась сразу. Десять минут мы смотрели, как по святой канавке Дивеевской пустыни мужчина ведет за руку очаровательную, очень живую девочку. За десять минут, снятые одним кадром, девочка успевает рассказать ему про бабу-ягу, про свой дом, где всегда много людей, про свою бабушку. Зритель в восторге, а Твердовский ставит в конце титр: девочка из детдома, слепая от рождения.

Через пару лет Твердовский снял шокирующий док «Словно жду автобуса». Несколько гогочущих парней типа из ПТУ подбирают на автобусной остановке симпатичную школьницу, везут ее «на хату», там подпаивают и по очереди трахают. С утра она тихо моет посуду и бредет к себе домой.

Твердовский написал закадровый текст, в котором школьница размышляет: вот, мол, стоишь зимой,

«Класс коррекции»

ждешь автобуса, а его все нет и неизвестно, будет ли. И думаешь тогда, что приехал бы уже хоть кто-нибудь да и увез бы куда угодно, лишь бы не стоять и не мерзнуть.

Твердовский сначала пустил фильм по фестивалям документального кино, потом – по фестивалям игрового, включая конкурс «Кинотавра». Зритель не очень врубался в этот «жесткач», а режиссер финальным титром обобщал, что жизнь молодых в нашей стране такая и есть и поругание «ангелов» невинных стало правилом, а «ангелам» куда деваться, если вокруг такое свинство?

Расставание с невинностью, и тоже не без ангельского дискурса, становится главной темой «Болевых точек». Главная героиня – студентка театрального училища, у которой не получается найти контакт с партнером по сцене. Но она слышала, что если сделать мужчину партнером в постели, то на подмостках с ним будет значительно проще. Парень ей нравится, но проблема в том, что студентка – девственница. В течение всего фильма она готовится к процессу дефлорации в надежде, что станет хорошей актрисой. Советуется с подругой, окунается в проруби на Крещение, ставит в храме свечку, чтобы все прошло хорошо, – Твердовский обыгрывает тему «падшего ангела» с иронией и озорством. Камера перестает следить за девушкой, когда за ней закрывается дверь к объекту ее желания. В следующий раз мы видим героиню после ее сценического триумфа. Она делится с камерой своей радостью и как бы между прочим сообщает: с партнером по спектаклю они просто репетировали, ничего у них не было.

Эти фильмы показывают ангажированность автора социально-нравственной проблематикой. Его смелые короткометражки могут кого-то и отпугнуть своим имплицитным морализаторством.

Твердовскому не чужд мистический настрой. Мир у него живет во зле, и спустившиеся на землю «ангелы» страдают от этого зла и даже

гибнут – в метафизическом смысле. Скрыто религиозный настрой чреват сентиментальностью, но она перекрывается жестокостью как к героям, так и к зрителям. Жестокость выражается и в том, что Твердовский умалчивает, что в его фильмах правда и что срежиссированное им действие. Мы в России к мокьюментари не приучены, и зрители иной раз уличают Твердовского в подлоге, на что он обычно обезоруживающе улыбается и отвечает, что все в фильме было по-настоящему. Или – что все сыграно. В зависимости от настроения.

«Класс коррекции» начинается, как мокьюментари, отсылая к коротким работам режиссера. Женщина везет в коляске девушку-инвалида, останавливаясь перед железнодорожным переездом. Мы узнаем, что недавно здесь под поездом погиб какой-то мальчик. Две героини перебрасываются несколькими фразами по этому поводу и двигаются в школу на линейку 1 сентября. Линейка снята документально, вживую. Мать и дочь встречает учительница, она торопит их в класс, где будет учиться девушка. Класс коррекции, резервация внутри школы. Если к этому моменту продвинутый зритель еще не понял, что кино он смотрит игровое, то, увидев в классе за партой звезду театра Серебренникова Никиту Кукушкина, он догадывается: все сыграно. Возможно, и прежде все было сыграно, хотя бы потому, что диалоги подростков по интонации, лексике и мимике до боли похожи на диалоги героев короткометражек Твердовского. Это тот тип натуральности, искусственность которого распознается не сразу, но становится очевидной, когда смотришь подряд работы этого автора.

Твердовскому предстоит научиться работать с актерами, если он собирается и дальше снимать игровое кино. В «Классе коррекции» кастинг и игра актеров вполне в рамках дебютной работы. Здесь, кстати, можно встретить в роли второго плана Ольгу Лапшину, звезду русского авторского кино, снимавшуюся у Сигарева, Смирнова, Германики.

Никита Кукушкин в кино играл мало, это первая его заметная роль. Актер физический, в роли парня «с отклонениями» он выглядит пугающе органично. Ловкий, жестокий, сильный, с большими голубыми глазами, он привык быть лидером и ценит свое чувство превосходства. В истории героини он сыграет очень важную роль: влюбится, будет отвергнут и жестоко отомстит за это. Кукушкин ни секунды не остается на месте, выделывает акробатические трюки, взаимодействует со всеми предметами и персонажами в кадре, неизменно притягивая к себе внимание. Самый яркий актерский образ в фильме. Он, без сомнения, может стать нашим Дени Лаваном, если в кино найдутся режиссеры, способные направить его талант.

Но вернемся к основной истории. Героиня (Мария Поезжаева) – она, конечно, и есть «ангел», который всегда необходим Твердовскому. Хрупкая блондинка с нежным голосом и кротким характером. Из-за болезни ног она была на домашнем обучении, поэтому совершенно асоциальна. Возможно, даже не смотрит телевизор, не пользуется

Интернетом и т.д. Абсолютный пришелец, ангел, потерявший крылья (ноги), но не сущность. Твердовский усиливает это ощущение потусторонности, сообщая нам, что место в классе она получила вместо погибшего мальчика, о котором мы узнаем в начале фильма. Она с интересом и радостью знакомится с гетто, в которое ее определили ради ее же «будущего». Некрасивые, неопрятные ребята переругиваются, лузгают семечки, сплетничают и развлекаются тем, что ложатся на шпалы под проезжающими поездами. Такая забава «на слабо». Героиня хочет дружить, она даже готова немного «упасть» вместе с ними: учит их, как просить милостыню на операцию для девушки в инвалидной коляске. Чтобы на эти деньги купить алкоголь, конечно. Набравшись храбрости, она тоже ложится под поезд. Этот сильный образ фильма можно толковать как окружающий подростков мир: несущийся на них, грохочущий, угрожающий, страшный.

Героине нравится не герой Кукушкина, главный хулиган, а тихоня (Филипп Авдеев). Ни рыба ни мясо, человек без особенных свойств, самый обычный парень. Между ними возникает первая любовь, которая закончится его предательством (мотив Иуды). Он предаст легко и просто, как только ему объяснят, что так будет лучше для всех.

В изображении первой любви Твердовский следует своему уже устоявшемуся стилю. Эрос у него всегда принимает «подъездный» оттенок с элементами похабщины, но в то же время с привкусом романтики. Так, первый эротический опыт «ангела» с одноклассником происходит в замызганном женском туалете в школе. Героиня просит парня намазать ей ноги кремом. Эта деталь привносит в их отношения элемент какой-то «аптечности», патологии.

Падение «ангела», начавшееся с того момента, как она попала в класс коррекции, будет продолжаться до самого конца, включая неудачный сексуальный опыт в квартире у бойфренда. Их обязательно должна застукать его мать и добавить еще один штрих к общему ощущению грязи и порочности сообщества неполноценных подростков. Впрочем, «ангела» Твердовский старается оставить неосквернённым, время от времени вкладывая в ее уста вполне разумные речи, заставляя ее вести себя праведно в подобных обстоятельствах.

Одноклассники не примут любовь героини. Они высмеют это чувство, возненавидят ее, начнут мстить: никто не имеет права подниматься над пошлостью и мерзостью, в которой они привыкли существовать. По большому счету, героиня должна была бы погибнуть, к чему Твердовский постоянно ведет сюжет. Мало того, что она занимает место мертвеца. Ее инвалидное кресло будет торжественно сожжено, а сама она подвергнется символическому групповому изнасилованию. Твердовский позволил этому случиться вполне реально в фильме «Словно жду автобуса», но здесь поостерегся. О причинах можно спорить на уровне как драматургии, так и внешних для фильма обстоятельств. Но трудно не согласиться с тем, что фильм, подразумевающий

радикальность решений, по мере развития принимает конформистский характер, вряд ли идущий ему на пользу.

Реальность реальностью, но там, где есть ангел, речь идет не о реалистической прозе, а о притче, что становится заметным при внимательном просмотре фильма.

Весь мир «Класса коррекции» – это ученики и учителя этого класса да несколько родителей учеников. Получается такая структура: класс, дети – гнездо подлинного разврата, насилия, грубости. Им дают путевку во взрослую жизнь (но не «ангелу», она не проходит экзамен), и они войдут в мир обычных людей. Взрослые люди, учителя и родители, представлены здесь ограниченным, жестоким, подлым, лицемерным быдлом, иных в фильме просто нет. Значит, все правильно, и ученики класса коррекции скорректированы в нужном направлении, будут равными среди равных. Таков лежащий во зле мир, изображаемый Твердовским.

А к «ангелу» вернутся чудесным образом крылья. Девушка сможет ходить. В этом мире она останется чужой. Только так можно сохранить себя и жить в одиночестве и разочарованности, но жить праведно, по-ангельски.

Идеализм Твердовского, который он скрывает за провокативностью и иронией, на мой взгляд, очевиден. Хотя страх перед реальностью многие трактуют как трезвый взгляд на нее. Чуть менее очевиден его мистицизм, но через все фильмы проходит красной нитью потребность в потустороннем, в святом. Тот же проход по святой канавке с рассказом об ужасах жизни девочки с искалеченными телом и судьбой. В этом можно усмотреть неготовность режиссера к встрече со злом мира, его подчеркнутое дистанцирование от него, нежелание познавать этот мир – свойства, характерные не только для него, но и для поколения в целом.

Поколенческий инфантилизм выразился у Твердовского в необычном, интересном для исследователя творческом поиске. Что можно ответить на его потребность в ангелах, которым не будут обрезать крылья? В культуру это поколение не верит, религия его не удовлетворяет, цивилизация слишком хищно ухмыляется. Твердовский со всем юношеским максимализмом бросил нашему обществу обвинение. Общество и есть класс коррекции, стригущий всех под свою гребенку. Германика вот сообщила, что все умрут, а она останется. Евгений Ткачук, показавший в Выборге свою постановку «Бесов», прокричал всей планете (стоя голышом в кадре и обращаясь в пустоту) обличение в тоталитаризме и психическом нездоровье.

Они все не желают иметь с нами ничего общего. А мы смотрим и анализируем их фильмы. ◆

Лидия Кузьмина

ВОЛОДИН В ТРЕНДЕ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Еще один год»
По мотивам пьесы Александра Володина «С любимыми не расставайтесь»
Авторы сценария Наталья Мещанинова, Любовь Мульменко
Режиссер Оксана Бычкова
Оператор Кирилл Бобров
Художник Ольга Хлебникова
В ролях: Алексей Филимонов, Надежда Лумпова, Наталья Терешкова, Александр Алябьев, Ольга Аксенова, Сергей Животов
Студия Multiland, Госфильмофонд России
Россия
2014

До фильма «Еще один год» режиссер Оксана Бычкова сняла две полнометражные картины. Обе – лирические городские драмы, и они отдаленно напоминают камерные фильмы рубежа 1960–1970-х – «Городской романс» или «Любить» – и их теплые экранные города, в которых кто-то всегда встречается или расстается. Подобная интонация и нужна была продюсерам новой картины, поскольку задумана она как римейк фильма Павла Арсенова «С любимыми не расставайтесь» (1979). Инициатором проекта стал Госфильмофонд России, таким образом осуществляющий популяризацию нашей кинокультуры. В титрах фильма упомянут только литературный первоисточник – «по мотивам пьесы Александра Володина»; впрочем, и в Госфильмофонде просили быть поближе к пьесе.

Фильм Арсенова, быть может, не самая известная из экранизаций Володина. Порой помнят его только пунктиром: что-то про досадное недоразумение, из-за которого возникла ссора молодых супругов (жена не позвонила, будучи где-то в гостях), какую-нибудь из сцен в суде (череда разводов разных пар составляла существенную часть картины, а еще больше пьесы, где была вереницей человеческих историй). Но у всех осталась в памяти красивая актерская пара в главных ролях – Ирина Алферова и Александр Абдулов. И последняя сцена, когда непутевый герой пришел в больницу к теперь уже бывшей жене, а с ней, ослабленной абсурдным

расставанием, случилась истерика. Она бьется в кровати и кричит: «Я скучаю по тебе!», испуганный любимый не знает, за что хвататься, спешит к палате медперсонал… В эпизоде нет ни надрыва, ни болезни, это просто красивая сцена взрыва эмоций, когда можешь сказать то, что никогда не сказал бы в обычных обстоятельствах, респект всем чувствам, высказанным, а еще больше невысказанным, – этим он и запоминается. Словом, продюсеры готовы были пожертвовать всем, кроме главного: развода героев и финальной сцены в больнице. В остальном у режиссера был карт-бланш.

Хоть Бычкова и дала повод считать себя приверженцем романтической городской драмы, в центре ее картин, скорее, психологически тонкий этюд о любви, пусть даже это всего несколько сцен. Сама режиссер очень точно говорит, что ее интересуют моменты «трогательности и обнаженности» героев. Все остальное, включая жанр, – по обстоятельствам. В фильме «Еще один год» постановщик решила отказаться от своего по-человечески теплого и романтичного города в пользу более актуальных тенденций, предполагающих в описании мегаполиса спальный район, неприкрашенную повседневность и ручную камеру.

За сценарием она обратилась к Наталье Мещаниновой и Любови Мульменко – не только потому что это симпатичные ей коллеги, но и сценаристки, способные придать истории современное звучание, обеспечить приличествующие ей быт, дух и крепкое словцо (матерные выражения пришлось-таки в итоге убрать, к сожалению режиссера). Обе работают в стиле социальной драмы, и не напрасно говорят, что в сценариях Мульменко звучит «голос улиц».

Конфликт из-за телефонного звонка показался старомодным, и ему нашлось психологическое оправдание – герои теперь принадлежат к разным социальным слоям (парень зарабатывает извозом, а девушка – богема). Таким образом возникли социальная проблематика и среда. Исследование двух социальных сфер – круга хипстеров, к которым тянется Женя, и некоей массы городского населения, не обремененной большой культурой и широкими интересами, к которой принадлежит Егор, – показалось режиссеру интересной задачей. Ей было любопытно дать документальное описание этих слоев, безоценочно воспроизвести некий пласт современной жизни.

Более приличествующий современной драме облик приобрели и герои. Егора играет Алексей Филимонов, знакомый по роли схожей – в фильме «Жить» Василия Сигарева они вместе с Яной Трояновой играют влюбленную пару, двух фриков. Его внешность, подобно внешности Абдулова, и невыразительна сама по себе, и притягивает, одухотворенная обаянием артиста. Если герой как-то органично совпал и с тем временем, и с этим, то выбор актрисы в сравнении с оригинальным фильмом удивит. Это смягченный вариант уже упоминавшегося персонажа Трояновой, лишенный ее жесткости. Женя по виду столь же угловатый, самостийный и в обычном понимании внешней привлекательности не очень красивый человек. По сути – пушистый

офисный обитатель, обладающий живостью характера и обаянием ребенка, в шапке с помпоном, в зимней парке и ботильонах. Режиссер говорит, что выбор был прост – у неизвестной в кино актрисы театра «Практика» Нади Лумповой были лучшие пробы, и она действительно отыграла яркий дебют. Только уж очень чувствуется в этой паре трендовость, тяга времени к маргинальным героям – и одного этого приблизительного интереса к современности мало для нарушения канона (красивая женщина – харизматичный мужчина).

Семейный конфликт изменений не претерпел и развивается по правилам психологической драматургии; быть может, немного робея перед советской классикой, авторы сделали его более подробным и мотивированным в сравнении с пунктирной линией Володина.

Егор – выпускник Горного института, устроиться на доходную службу он не смог и потому «бомбит» по ночам. Женя только что обрела желанную работу фоторедактора в журнале. Еще недавно в семье были консенсус и естественная взаимная уступчивость: один не возражает, если к обеду в доме есть только сосиски, другая не настаивает, чтобы супруг выбрал одежду поярче вместо своей темной робы. Но богемная жизнь пленительна, девушка интересуется новым. Смотрит Кесьлёвского, считает их обои в цветочек бабушкиными и красит в белое по моде, а Егор всех этих новомодных тенденций не понимает. «Я, похоже, не в тренде...» – грустно говорит он другу, когда они бесседуют в чебуречной под водку. Потом каждодневных препирательств становится слишком много, комплексы Егора все болезненней. В начальнике-фоторедакторе мерещится соперник, поход Жени на концерт с коллегами без разрешения мужа становится поводом для скандала. Словом, герои в один не лучший день обнаруживают себя на лавочке после посещения загса и пьют, не чокаясь, поминая почивший брак и Комарика (это ласковое прозвище Егора). Молодой человек перебирается к Оле (Наталья Терешкова), симпатичной девушке, которая варит борщ и проявляет всяческую повседневную о мужчине заботу.

«Документалистика» предполагалась в качестве изюминки истории, могла б создать атмосферу – но оказалось, что именно она с каждой минутой экранного времени грозит сгубить все действо на корню. Режиссер как будто взяла серый ритм у серых будней, и время тянется мучительно долго. У Егора в машине сменяются пассажиры – открыл дверь, перекинулись по дороге парой слов, расплатился, закрыл. Егор нажал на газ. В офисе Жени жизнь такая же неяркая и тягучая, проходит под звуки мнимо оживленных разговоров, обсуждений фото и т.п. Назойливы бытовые подробности: звяканье ложек, утренние сборы... Вот Егор пришел утром, съел сосиски, пошуршал в пакете с конфетами в поисках нужной – конечно, очень точно, но почему-то скучно. Как хоум-видео с его обилием деталей, режимом реального времени и минимальным зрительским потенциалом: любопытно разве что для друзей и родственников. Похоже, в попытках поймать реальность режиссер вместо осмысленного метода предложила аналог любительской

«Еще один год»

съемки, вместо героев – маргиналов, и творческий процесс сам собой обратился в дрейф от художественного текста к тине быта во всех смыслах. Ее опыт, кстати, свидетельствует об опасных сторонах современных трендов.

Отдельные неровности разнообразят ландшафт этой, в общем, торной и актуальной дороги жесткой социальной драмы.

Некоторые обертоны «социального неравенства», которое разъединило героев, режиссер понимает конкретно, поскольку наблюдала не раз. Строго говоря, Егор и Женя – люди не из разных слоев, напротив, выходцы из одной среды – просто один в паре инертен, другой открыт новому. Современный ритм жизни требует большой мобильности, мужчины (как кажется режиссеру) не умеют в него встроиться, найти работу и способ обеспечить семью. Отчего многократно умножаются неуверенность в себе и желание закрыться в коконе, жить в привычном мире. В то же время женщины берутся за любую работу, в конце концов справляясь с теми задачами, перед которыми пасовал сильный пол, – обретают интересное место службы, заработок и статус. И тут уж конфликт растет в геометрической прогрессии, и герои такой современной драмы не успевают оглянуться, как – слово за слово – произносится обидное: «Я с тобой деградирую!» Ссора на эту тему и становится пусковым механизмом расставания Егора и Жени.

Действительно, ритм города требует очень большой приспособляемости и у кого-то нет желания расти. Или сил встраиваться в этот

«Еще один год»

кричащий оголтелый социум, ничуть не менее циничный и обывательский, чем любой другой. «Город – злая сила», как говорил персонаж балабановского «Брата», и в интеллигентном герое Бычковой читается не только та консервативность, которую хотели в него вложить, но и тонкость современного чеховского героя, которому давление среды не под силу. Это из области приятных загадок режиссерских решений. И, может быть, одно это – исполнение роли в тонкой манере, которая шире заявленных проблем, – немного рассеивает душную «документалистику» и придает общечеловеческий контекст истории.

Еще камера дважды, хоть и на пару минут, вдруг преображается, захватывая эмоциями.

Одна сцена пленяет своей эстрадной красотой. В какой-то момент, во время новогодней вечеринки в издательстве, Женя танцует. На ней подходящий случаю прикид – красное платье и джинсовая куртка, мелодия – офисный стёб – из 90-х: «Крошка моя, я по тебе скучаю…» Офисный корпоратив более или менее «документален», а в актрисе при этом чувствуются абсолютная свобода, грация, настроение – всё, как в знаменитых вставных номерах советских фильмов. Конечно, с Мироновым в «Бриллиантовой руке» и его «Островом невезения» не сравнить, но принцип тот же. Актер, при благоразумном попустительстве съемочной компании, оставляет в стороне правильную драматургию и что-нибудь вдохновенно исполняет от первого лица. И сразу становится ближе, и повествует о чем-то прекрасном… например, о просторе эмоций, взмахнувших вверх и оставивших далеко позади хипстерских гномов, кризис семейной жизни и скромную обстановку съемной квартиры. Нет, это не показалась, режиссер вообще это умеет: на обаянии эстрадной свободы, создающей доверительную интонацию по отношению к зрителям, на буффонаде, как бы приглашающей взглянуть на мир глазами ребенка и просто увидеть все его краски, построен ее предыдущий фильм – «Плюс один».

Второй эпизод удивляет именно своим социальным документализмом: не форматом подробной любительской съемки, а тонкостью профессионала, открывшего зрителю проблемы социума. Егор подвозит московского горожанина. Господину лет тридцать, все в нем дорого и со вкусом: пальто, тонкая оправа очков, шампанское в руке и безупречный букет – чайные розы без пафосной обертки. Манера разговора – приятная дружеская, господин сетует на то, что Москва покрывается безликими новостройками, а еще недавно аж до Каховки был лес… «Я тогда еще в Москве не жил… – бросает Егор. – Это конечно, конечно…» Когда он наклонился, чтобы найти сдачу, этот новоиспеченный буржуа бьет его бутылкой по голове и удаляется с брезгливой гримасой. И мелко отомстил за то, что не так хорошо ему в Москве, как хочется (и как было в оранжерейной доперестроечной столице), и триста рублей сэкономил. Хороший портрет местного обиженного обывателя.

В фильме «Еще один год» славный и тонкий финал, как и велено было, состоявшийся в больнице. Егор бросается в госпиталь после звонка: ему сообщили, что Женю увезли на «скорой» с аппендицитом. Девушка после наркоза, еще бредит и потому может сказать все то, что не решилась бы в обычных обстоятельствах. Грезится ей, что они сейчас поедут домой и она больше «никогда-никогда» без Егора никуда не пойдет и еще что-то интимное и родное. Не осталось никаких социальных мотивов. Никакого особенного «образа героя». В кадре только обаятельный разговор от первого лица, когда все участники сцены едины в том, чтобы рассказать о трогательном и общем: чувствах высказанных и невысказанных и досадных потерях, скрытых за фасадом обычной и даже благополучной жизни. Эмоциональное совпадение со старым фильмом в эту минуту удивляет, римейк становится состоявшимся. ◆

Антон Долин

КРЫМ НАШ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

«Как меня зовут»
Автор сценария Любовь Мульменко
Режиссер Нигина Сайфуллаева
Оператор Марк Зисельсон
Художник Маруся Парфенова-Чухрай
В ролях: Константин Лавроненко, Александра Бортич, Марина Васильева, Кирилл Каганович, Анна Котова и другие
Продюсерская фирма Игоря Толстунова (ПРОФИТ), кинокомпания «Друг Друга» при государственной финансовой поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2014

Свежая, живая, нахальная картина, от которой на зрителей сразу дохнуло морским бризом, «Как меня зовут» – яркий дебют Нигины Сайфуллаевой. Кино, в котором есть то, отсутствие чего год назад оплакивали все: чувственность и непосредственность. Лучшего воплощения «новой женской волны», о которой заставил говорить «Кинотавр»-2014, не придумать. И режиссер – молодая, красивая, еще даже не тридцатилетняя (в бэкграунде побеждавшие на фестивалях короткометражки и сериал «Деффчонки»). И сценарист Любовь Мульменко, выступившая в Сочи неожиданно мощно сразу с тремя картинами (кроме этой «Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой и «Еще один год» Оксаны Бычковой). Наконец, в главных ролях две совсем юные дебютантки, по сюжету – школьницы-выпускницы, Саша Бортич и Марина Васильева. Обе – блондинки, обе, как говорилось в другом фильме, – «сам секс». Что и зачем к этому добавлять? Разве что самую малость.

«Как меня зовут» удобно представлять выбросом чистой неконтролируемой энергии, эдаким тестостероново-адреналинно-гормональным коктейлем. На самом деле фильм прихотливо и умело сконструирован – только поэтому так хорошо работает его «непосредственность». Это оценил председатель жюри «Кинотавра» Андрей Звягинцев, выдавший фильму диплом «За легкое дыхание и художественную целостность»: сама формулировка демонстрирует точное понимание того, как устроена

награжденная картина. Узнать Звягинцев мог не только свое актерское альтер эго – Константина Лавроненко, убедительно и веско сыгравшего главную мужскую роль, но саму структуру интриги, намеренно или нет являющей негатив его собственного дебюта – «Возвращения».

Углубленной рефлексии Звягинцева Сайфуллаева демонстративно

противопоставляет легкомысленность – даже не женскую, а девчачью. Но и в ее фильме происходит встреча отца (К.Лавроненко) с двумя детьми-подростками. Правда, на сей раз не с мальчиками, а с девочками. И не папа неожиданно появляется в их доме, а они в его хибаре на берегу моря, в Крыму, куда решили съездить в отпуск героини фильма Саша и Оля. Оля никогда не видела отца, а он – ее, и перед самой встречей дочь тушуется. Наглая подружка решает временно взять роль дочери на себя, они меняются местами и именами. То есть теперь уже не отец загадка для детей, а они для него. А еще здесь вместо метафизического лесного озера – курортное море, вместо севера – юг. Но суть подозрительно схожа: возвращение в неведомый дом, первый контакт отца с детьми. Драма инициации – хотя в случае Сайфуллаевой бытовая, без претензии на притчу.

Это ни в коем случае не реминисценция, не плагиат, не пародия. Даже не полемика. Скорее, самовольная реприза архетипа, «вечное возвращение» по-русски, бег на месте – на одном и том же, неизменно заколдованном. Если у Звягинцева речь шла о мужском и даже более высоком авторитете, а заодно о поисках смысла (спрятанного в пиратском сундуке и зрителю в итоге не явленного), то у Сайфуллаевой возникают иные коннотации: эротические. Рассказанная ею история откровенно намекает на инцест, сексуальностью пропитан каждый кадр – начиная с первой встречи провокационно одетых девчонок с местными в продуктовом магазине и сцены, где героини подглядывают за отцом-незнакомцем сквозь щель в заборе. Блестяще подчеркнутая импульсивной камерой Марка Зисельсона вуайеристская доминанта не оставляет и дальше: мы проникаем даже в ванную, чтобы увидеть, в какой цвет (зеленый) покрасит свою интимную стрижку Саша. А вызывающие шорты? А вульгарное розовое платье? Отец,

угрюмый холостяк по имени Сергей, сигналы ловит, но крепится до последнего. Тут ведь вот какая штука: с одной из девушек ему все можно, но он уверен, что нельзя, а с другой – ровно наоборот. Двойственность, если не тройственность, ситуации сводит с ума.

Лжедочь флиртует все непристойнее, лжепапа мрачнеет и пьет, и даже рэп за кадром что-то бубнит про голых женщин и мужские члены. Напряжение набухает, готовое прорваться трагедией, но Сайфуллаева и Мульменко вовремя выпускают пары. Для Оли и Саши всегда, по счастью, рядом Кирюха (безупречно органичный Кирилл Каганович), молодцеватый абориген с собственной машиной, для Сергея – на все согласная Света (Анна Котова), постоялица с далекого севера. И если поначалу две главные героини кажутся совсем разными – одна (Александра Бортич) – отвязная безбашенная оторва, которая и в Москве экзамены провалила, а вторая (Марина Васильева) – скромница и умница, уже поступила в ВШЭ, – то потом даже они, путаясь и путая нас, меняются местами и партнерами. Будто в глазах двоится, то ли в пьяном угаре, то ли с похмелья (два этих состояния в фильме преобладают).

Эротики так много – не только в конкретных постельных сценах, а просто в воздухе фильма, – что невольно начинаешь подозревать: она – заменитель чего-то более важного, непроговоренного. Косвенный ответ содержится в самой таинственной и цельной сцене – ночной рыбалке, когда Сергей уезжает на браконьерский промысел, а Саша (которую он считает дочерью Олей) тайно увязывается за ним. Экспедицию чуть не накрывает милиция, и девушка спасает мнимого отца, сымпровизировав эротическую сцену – вместе с его молодым подельником она изображает влюбленную парочку. Все спасены, ужин и скромный бизнес обеспечены. Секс – лишь прикрытие. По-настоящему важное происходит в открытом море запретной зоны, куда уходят рыбаки. Это нелегальная охота за тем, чего нет: за близостью, родством, семьей.

Бирюк Сергей потерял все это, не успев получить: Оля – плод случайного курортного романа с москвичкой, другой семьей он так и не обзавелся. А все героини фильма – Саша, Оля, даже тихоня Света – росли без отца, и он им нужнее, чем самец. «Как меня зовут» – фильм об исконном русском сиротстве, прошедшем долгий путь от святочных рассказов до брутального «Волчка» Василия Сигарева и нашедшем здесь новое обличье. Не запретной сексуальной связи взыскуют они все, но связи кровной. Непрошеная ассоциация – написанный за сто лет до фильма Сайфуллаевой роман австрийца Роберта Музиля «Человек без свойств», в котором герой лечился от неуверенности и прочих фобий связью с девушкой – возможно, своей сестрой. Намек на инцест был, уверенности не было; посвященная этим странным отношениям часть называлась «Тысячелетнее царство». Вечная гармония, отменяющая все табу, – предвкушение золотого века, на который так хотелось надеяться в начале двадцатого столетия и в возможность которого сегодня

«Как меня зовут»

могут уверовать только школьницы. Кстати, роман Музиля (и роман Ульриха с его сестрой Агатой) остался незавершенным – а ведь открытость финала вменяют в вину фильму Сайфуллаевой, хотя, похоже, иным он быть просто не мог. Не у всех теорем есть решение.

Другая параллель – не культурная, а социально-политическая – всплывает сама собой, уж слишком важную роль в картине играет пейзаж, в котором тщетно стремятся раствориться растерянные отпускницы. Действие ведь происходит в Крыму, еще украинском (в первых кадрах героини высчитывают курс гривны к рублю). Незавершенность ситуации с райским полуостровом, который своей землей отныне считают и Украина, и Россия, – не просто территориальный конфликт. Здесь извечное, общее для двух стран стремление к заветной свободе морского горизонта, разомкнутости пространства дает иллюзию светлого будущего. Но нет мечты о завтрашнем дне без искаженного, выдуманного воспоминания о дне вчерашнем. Будь то коллективная греза о советской идиллии или индивидуальный миф о патриархальном уюте, об отчем доме, крепкой руке и уверенном голосе главы семейства – не важно, по сути они одно и то же. Именно поэтому Крым – конечно, не настоящий, а воображаемый, как мнимая дочь и ложный отец, – есть земля обетованная.

Тонкий перешеек соединяет этот благословенный край с материком, а перейдя его, ты оказываешься в зоне не реального, но возможного. Его можно испить лишь урывками в краткие дни каникул – и потом томиться долгими месяцами, ожидая следующей встречи. Если за героем Лавроненко в «Возвращении» Звягинцева скрывался, возможно, сам Спаситель, на этот раз его персонаж – бесполезный спасатель на водах, так никого за весь фильм и не спасший. «Как меня зовут» – история о втором шансе, возвращении к невозвратному. И, конечно, о его ожидании. О надежде, которая проливает свет даже на задрипанную автобусную остановку, с которой Оля и Саша отправятся из Крыма домой. ◆

Алексей Мизгирев:

«Я МОГУ ГОВОРИТЬ»

Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

Алексей Мизгирев – председатель жюри конкурса «Кинотавр». Короткий метр» на Открытом Российском кинофестивале в Сочи-2014.

Нина Зархи. Алексей, вы посмотрели в конкурсе короткого метра двадцать три фильма. Можно ли сказать, что в наше кино пришло новое поколение? Что появилась неожиданная режиссура? Необязательно, что всех авторов что-то определенное объединяет, просто в принципе: есть ли режиссеры, за которыми нам будет в ближайшие годы интересно следить? Готовы ли они к длинному метру? Есть ли у них собственное ви́дение реальности?

Алексей Мизгирев. Честно говоря, очевидного лидера не было, не было Шумахера, который летит впереди всех. Я не очень люблю поколенческие связки и сам стараюсь не попадать в эти структурные категории. Поскольку режиссура дело индивидуальное, авторское. Важнее говорить о личности, чем о каких-то общих тенденциях.

Нина Зархи. Вот я и спрашиваю, были ли личности?

Алексей Мизгирев. Мы наградили лучших. И так получилось, что это режиссеры, которые уже работают в большом кино, люди с именами. Мы в какой-то момент поняли, что это должно быть принципом – смотреть как бы без титров, на чистом глазу и только то, что происходит на экране. Уровень конкурса очень сильно вырос с того момента, когда я сам участвовал в нем лет девять назад. Тогда процент дипломных, студенческих работ и работ, сделанных в качестве ученических, был значительно выше. Сейчас же этот процент резко понизился. В силу тех или иных обстоятельств короткометражное кино снимает зрелый человек – но не тот, кто по каким-то причинам выпал из обоймы, а действующий режиссер, который находится в профессиональном расцвете и просто хочет выражать себя этим способом – в коротком высказывании. Поэтому лидеры, которые в итоге стали у нас победителями, были для меня очевидными, и мы их единодушно обсуждали.

←
Алексей Мизгирев

Даниил Дондурей. А разве не было такой цели: протянем руку молодежи, откроем новые имена?

Алексей Мизгирев. Я считаю, что сам «Кинотавр» дружественно протягивает руку молодежи, но не так впрямую. Я вот в свое время не получил никаких призов за свой короткий метр и улетел из Сочи так же, как и основная масса участников, – первым самолетом утром следующего дня. Но сама возможность показа, встречи с нашими основными продюсерами – они сработали. Не призы. Помню, что призы тогда дали тем ребятам, которые сегодня не делают кино.

Даниил Дондурей. Это, кстати, тоже очень интересно.

Алексей Мизгирев. Нет, кто-то из них снимает, как правило – сериалы...

Нина Зархи. Рекламу?

Алексей Мизгирев. Реклама – это элитная секта, поскольку там живые большие деньги.

Нина Зархи. Туда пускают не всех?

Алексей Мизгирев. Да, это жестко сформулированный бизнес. А вот в сериалы пускают всех. Но те, кто тогда не получил никаких призов, оказались в кино. И это большое достижение «Кинотавра» – дать воспользоваться шансом, который тебе предоставила сама ситуация, возможность быть здесь. Я хотя и был тогда студентом, выпускником, но понимал, что надо ехать не с разговорами, а с чем-то существенным. Написал два полнометражных сценария, перед тем как поехать в Сочи со своим коротким метром. По сути это были сценарии «Кремня» и «Бубна, барабана». Конечно, я потом над ними много работал, но все основные вещи там уже были. И когда я здесь на «Кинотавре» встретился с кем-то из редакторов наших мейджоров (тогда они ими еще не являлись), то на предложение «заходи» я не просто «заходил» с рассказом о каких-то идеях, а давал прочитать свои тексты. И через e-mail отсюда же, из пресс-центра, отправил продюсерам эти свои сценарии. Через неделю, помню, уже сидел в кабинете Сергея Сельянова.

Даниил Дондурей. Здорово. И вот так каждый, в принципе, мог бы сделать.

Алексей Мизгирев. Сам по себе приз – это приятно, связано с удовлетворением твоего эго, но не с работой, не с тем, чтобы на тебя обратили внимание. А что сделал ты для того, чтобы?.. Если у тебя есть сценарий, не какие-то роящиеся в голове, но неопределенные художественные идеи, а полноценный сценарий, то это значит: ты действительно пользуешься шансом, ты готов к работе. Что у нас происходит? Мой мастер Вадим Абдрашитов зовет меня знакомиться с каждым своим новым набором. И раз в четыре года я прихожу во ВГИК, вижу новую мастерскую Вадима Юсуповича, действительно большого педагога, учителя, мастера. И фиксирую: глаза у студентов все более тусклые...

Даниил Дондурей. Это не его вина...

Алексей Мизгирев. И даже не вина ВГИКа. Это вина времени, наверное. Прорваться через большой конкурс, использовать какие-то ресурсы, платя даже немалые деньги за обучение, и сидеть со скучающим видом, а не с желанием разорвать всё и вся на куски... Зачем меня

«Нечаянно», режиссер Жора Крыжовников

Абдрашитов приглашает? Он просит абитуриентов, указывая на меня: вот действующий режиссер, задайте ему вопросы – пусть глупые, пусть нелепые – про то, что вы переживаете, что вас интересует в профессии. Вот он рядом. Они задают в основном чисто журналистские вопросы.

У нас совсем другой должен быть контент, про другое нужно было бы говорить. И в этом смысле мне было просто сформулировать для себя, как голосовать. Если человеку есть что сказать и я это вижу по твердости почерка, я бы не смотрел на то, что есть Меликян или отличный парень под дурацким псевдонимом. Надеюсь, он его однажды сменит и вернет свою фамилию. На самом деле авторы лучших работ не столь хорошо упакованы – у них есть что-то, что в них горит. Я вспомнил фразу из начала «Зеркала»: «Я могу говорить» – через заикание, через уродство, вдруг – шаг к уверенности. Так и должно быть. Это же короткий метр, конечно, в нем не все можно сказать, тут нет глобальных обобщений, существуют какие-то ограничения, но методология режиссерского поведения уже ясна, и она переносится потом в большое кино и в совсем большое кино.

Даниил Дондурей. Когда я бываю в Питере, то по тому, какие, скажем, вижу двери, понимаю, какие дверные ручки на них были до 1913 года, понимаю, что они отвечали стилистике и качеству той или иной цивилизации – крито-микенской, римской или петербургской перед первой мировой. Но ведь потом были уничтожены все детали, весь космос жизни того времени. Так и в коротком метре тоже могли бы быть важные свидетельства своего времени. Вот Жоэль Шапрон мне рассказывал про трехминутную версию первого фильма Григория Добрыгина «Измена». Он вызвал восторг в Америке, в Англии – сбегались звезды. Не имеет значения, три минуты длится ваш фильм, тридцать минут, большой это метр, стоит он восемь миллионов долларов или снят бесплатно…

Алексей Мизгирев. Имеют значение только технические характеристики.

«Абонент», режиссеры Марина Артёменко, Оксана Артёменко

Нина Зархи. Прыжок в длинный метр получается не у всех, кто снял отличное короткое кино. Вот история с Сегалом. Короткий формат заставляет оформить твое высказывание в очень определенный, абсолютно внятный и ясный жанр. Не случайно первая длинная картина Сегала тоже состояла из коротких рассказов. И вот он сделал полный метр с длинной историей. И, увы, не смог проговорить все то, что так удачно проговаривалось на короткой беговой дорожке. Нет сгущения – вынужденного, и сразу возникает многословие, многозначительность пустых эпизодов, нагруженных фальшивым подтекстом.

Еще одно отличие от прошлых лет – отсутствие чистого языкового эксперимента, абсурдистских поисков. Зато окончательно оформился перспективный тренд: бытовой анекдот становится смыслообразующим основанием для серьезной проблемной социальной драмы. Так в «Верпаскунгене» Добрыгина, так и у Жоры Крыжовникова в «Нечаянно». От игры и гиньоля к обобщению реальности приходят легко; как только начинают с драмы – все вяло и фальшиво.

Кстати, раньше дебютанты работали с рассказами Чехова, Куприна… На них, скажем, ученики Соловьева осваивали драматургию: завязка, конфликт, развитие и т.п. В этом году практически не было экранизаций, вы заметили?

Алексей Мизгирев. Я не смотрел фильмы прошлых конкурсов и эту тенденцию не мог проверить. Но вы знаете, например, бюджет работ Крыжовникова и Меликян на порядок меньше, чем иных студенческих лент. Анна взяла камеру, положила двух артистов в кровать, сзади стенка, и я не мог оторваться от экрана. Бюджет – две копейки, но в этом решении море смелости. Она для себя как режиссер открывает какие-то важные вещи. Растет. И Крыжовников снял в одном интерьере простую картину.

Я заметил, что в корометражках стали сниматься большие артисты. Раньше этого не было, когда я учился, была огромная проблема – найти артиста старшего возраста. Они не хотели, им казалось, что они какой-то чепухой занимаются. Здесь были фильмы, в которых были заняты одни звезды. Это говорит о том, что у авторов развязаны руки. Носители сейчас дешевые, камера, даже средняя, бытовая – достаточно хорошего разрешения, операторов у нас как учили на крепком уровне, так и учат. Понимание необходимости цветового решения тоже размылось, и фильм без изображения теперь уже не брак, а некое авторское решение. Вопрос идеи проекта становится главным.

Даниил Дондурей. Можно сказать, что эстетической беспомощности у дебютантов нет?

Алексей Мизгирев. У победителей нет. А в целом все эти возможности как раз и выявляют: король голый или нет. Потому что раньше можно было спрятаться, сказать: «У меня не было того или иного». Сейчас нет пленки, берешь камеру и снимаешь на улице у забора. Это вопрос внутреннего беспокойства, твоего отношения к действительности. Мне, например, ужасно не хватает такого артиста, как Шукшин, я не большой поклонник его картин, но у него был вопрос к миру. Это вещь необходимая. И в коротком метре, где абсолютно развязаны руки, ты понимаешь: то, что ты делаешь, – вне проката, не для продажи.

Нина Зархи. Ты свободен.

Алексей Мизгирев. Ну да. Продюсер не станет тебе объяснять, что не надо брать этого артиста, он не медийный, а если произнесено слово «попа», то мы не получим прокатного удостоверения. Тут ничего этого нет: говори, делай что хочешь. И вот выясняется, что большинство не очень-то хочет. Они хотят поехать на «Кинотавр», хотят получить приз, условно, в Роттердаме. У каждого свои амбиции, но говорить-то нечто свое не очень хотят. Для них кино – это ступенька к...

Даниил Дондурей. Как если бы они, допустим, делали карьеру...

Алексей Мизгирев. ...в других областях, а здесь так получилось, что чуть ли не случайно оказались...

Даниил Дондурей. ...а не то что умирают, не высказавшись.

Алексей Мизгирев. Не зря ведь и Анна Меликян остается в профессии, и этот Крыжовников убедил всех в своей коммерческой и творческой состоятельности. Люди существуют в профессии, потому что им есть что сказать, а не потому, что кто-то кому-то заплатил или кто-то с кем-то сильно подружился. Короткий метр все это выявляет. Именно в этом смысле я не видел необходимости вот так кому-то прямолинейно протягивать руку. У вас есть возможность говорить, вас неформально увидят в рамках фестиваля «Кинотавр». Сейчас же гоняются, особенно в связи с сериалами, буквально на коленях ползут за любым толковым человеком. Люди начинают заниматься какой-то невнятицей, делать кашу. Смотришь на них и думаешь: а зачем ты вообще все это затеял?

Да, общий уровень вырос. Девять лет назад это было довольно бестолково, любая грамотная картина воспринималась на ура. А сейчас

грамотных больше. То, что мы обсуждаем, ведь это не технический вопрос, а личностный.

Нина Зархи. Нам еще понравился фильм «Абонент» Марины Артёменко и Оксаны Артёменко, потому что в нем как раз бьется...

Алексей Мизгирев. ...он тоже из анекдота.

Нина Зархи. ...в нем тоже бьется этот, как вы говорите, вопрос к жизни, к людям. Авторам есть что спросить. Как пробиться к общению, к пониманию, к тому, чтобы тебя услышали? И ты сам другого услышал, потому что выясняется, что ты такой же...

Алексей Мизгирев. Чем прекрасны американские картины? Они начинают с эмоциональной внятности, я имею в виду среднестатистический результат. А европейская картина начинается с идеи, хотя, впрочем, тоже начинается с эмоциональной внятности, но потом непременно приходит к идее. Я должен в первую очередь головой ее понять, животом осознать эту эмоцию, а потом обобщить. Но не наоборот. Если переводить на язык логики, то искусство – это индуктивный вид умозаключения, когда я из маленькой посылки получаю большую.

Даниил Дондурей. Подключение эмоций здесь тоже чувствуется. Без эмоций трудно что-либо продать.

Алексей Мизгирев. Они продают любую вещь. Они так ее делают. Мне кажется, что это очень неплохой культ.

Даниил Дондурей. Это рыночная философия. Мы просто не любим это слово.

Алексей Мизгирев. Мне кажется, в лучших вещах нет конфликта между искренностью высказывания и компромиссом. Потому что когда мы говорим «рыночная», то мы же имеем в виду «компромиссная». Автор соглашается прижать себя во имя каких-то по сути денежных целей.

Даниил Дондурей. Нет, мы всегда имеем в виду подвох. Да, уступаем, чтобы продать, всучить, обмануть.

Алексей Мизгирев. А мне кажется, если есть эмоциональная составляющая, то зрители реагируют на любую картину с любым по сложности материалом, ведь кино воспринимается не умом, а сердцем.

Нина Зархи. Про то, что начинается с идеи и, к сожалению, очень часто ею и заканчивается. Идея голая видна, а мы не подключаемся к героям, к тому, что с ними происходит. Вот, к примеру, картина «Рок» Ивана Шахназарова: было видно, как обрадовался автор, напав на такую «объемную» двусмысленность: рок-герои собираются в музыкальную группу, ведут себя кое-как, и злой рок их наказывает.

Даниил Дондурей. По сюжетам, проблемам, типажам героев, по ракурсу отражения времени – не показались ли вам авторы короткого метра то ли стариками, то ли какими-то уставшими людьми? Или они, извините, трусоваты? Ничего ведь не было в программе вызывающего, не было такого, что опасно показывать, поскольку это обязательно запретят.

Нина Зархи. В коротком метре можно же высказаться по-настоящему актуально, даже остро.

«Киноман», режиссер Андрей Андрианов

Алексей Мизгирев. Нет, многое действительно было слишком стерильным.

Даниил Дондурей. Какие-то семейные или сексуальные детские «драмочки», развод, выяснение отношений...

Алексей Мизгирев. Я вспоминаю, как Абдрашитов нам десять лет назад сказал: вы какие-то старые! То же самое имел в виду.

Даниил Дондурей. Я, конечно, не молодой человек, но у меня возникло ощущение, что молодые авторы – мои сверстники.

Алексей Мизгирев. Произошла инфантилизация сознания, они остаются во власти каких-то детских ощущений. Что такое автор? Это тот, кто бросает вызов миру. Считает себя чуть ли не равным ему. В этом его амбиции, его эго, его боль. И это поступает к нам, зрителям, через сюжет фильма, характеры, через игру артистов. Объем режиссеру задают его претензии на роль демиурга. А детское сознание, наоборот, пытается каким-то образом объявить – и сделать себя – маленьким, удобным, послушным. Как ни странно, техническая продвинутость как раз и дает эту комфортность.

Даниил Дондурей. Да, я согласен.

Алексей Мизгирев. Раньше, для того чтобы я мог снять учебную работу на Казанском вокзале, мне требовались титанические усилия: договориться с администрацией, решить кучу проблем – с поездом, с камерой, с пленкой, со светом, с электрической магистралью, которую мы специально тянули. С артистами. Этот масштаб деятельности все-таки не давал возможности успокоиться, расслабиться. А сейчас берешь камеру размером с мобильный телефон, можешь пойти в реальную толпу, дождаться, когда откроются двери поезда, человек забежит, с другой стороны выйдет. Прийти и снять то же самое, над чем я бился с группой. Все займет десять минут, а не много дней подготовки.

Нина Зархи. Но ты с этим не живешь.

Алексей Мизгирев. Ты с этим не живешь, ты это уже выбросил. Когда комфортно – не получается. Что-то получается только в тотальном российском дискомфорте.

«Про любовь–2», режиссер Анна Меликян

Даниил Дондурей. Мы прожили самые благополучные десять лет за тысячу лет российской истории. По разным критериям.

Алексей Мизгирев. Ну да: машины, отдых в Египте, еда, возможности – психологически это очень важно…

Даниил Дондурей. Я бы сказал, что это искушение житейским комфортом. Результат – то, что происходит в мозгах наших граждан, в их ощущении нынешнего времени. Да и определенные элементы свободы пока еще сохранились.

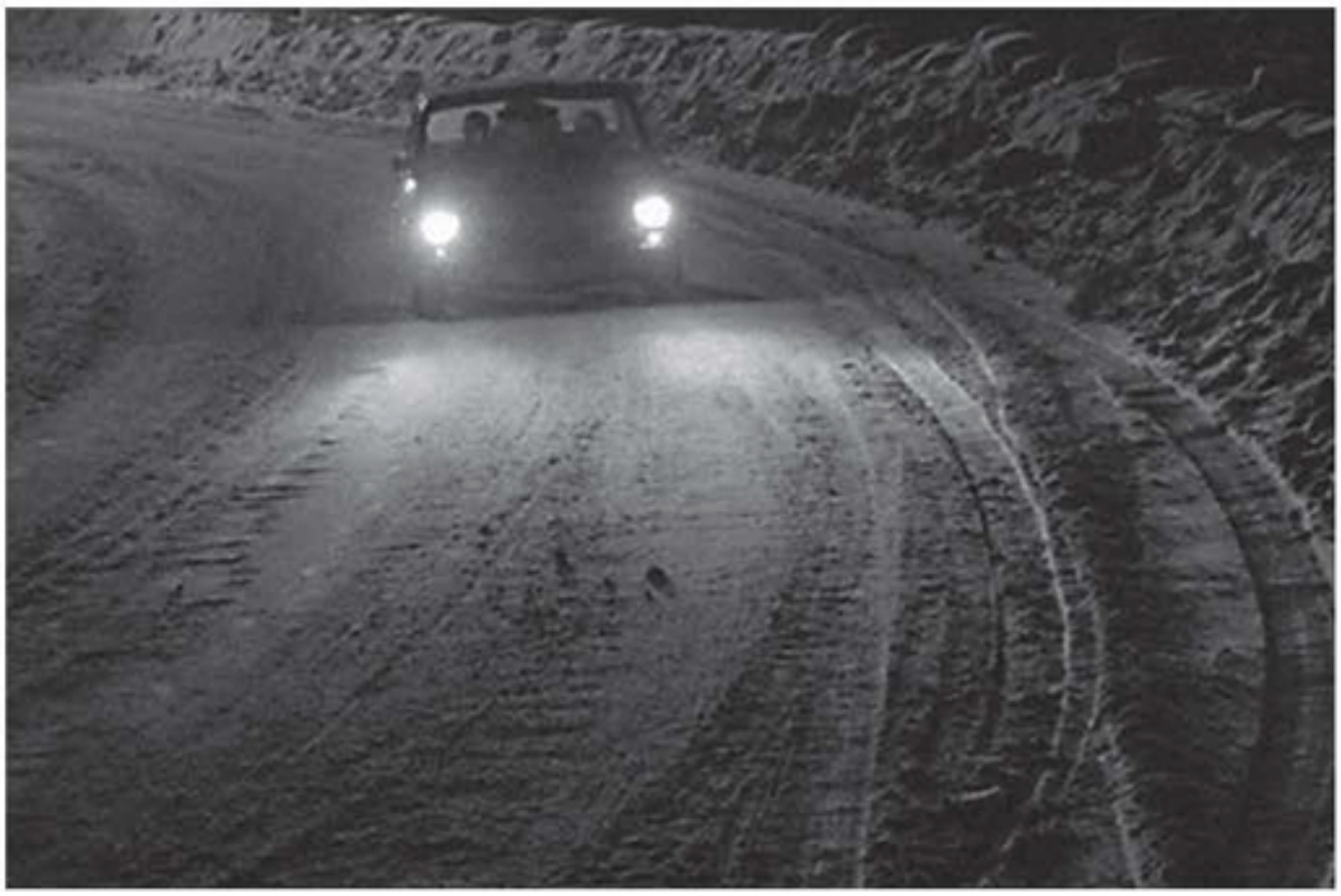
Алексей Мизгирев. Я читал воспоминания о Шукшине, где какой-то артист рассказывал об одном эпизоде. После съемок вся группа в столовой; принесли обед, и там среди прочего был соленый огурец, задохлик такой общепитовский. Шукшин, глядя на него, говорит: «Огурец замучили». Он увидел в этом сморщенном некрасивом продукте системное отношение к жизни, он испытал его, огурца, боль. Он видел эти элементы боли в действительности, собирал их, осмысливал. Нужно быть для этого природным терапевтом, а не хирургом. Такова была его, Шукшина, личная позиция. Боль за огурец.

Даниил Дондурей. Комфорт гасит боль.

Алексей Мизгирев. Он даже не дает ей распространиться. Сегодня всем дали обезболивающее, а человек этого не понимает.

Даниил Дондурей. Такое ощущение – ужасно важная тема: отключаются инструменты не боли, а ее фиксации. Рецепторы, способные включить механизм соболезнования, которого, по сути, теперь нет. Или он, как принято говорить в кино, смикширован.

Алексей Мизгирев. С болью – это такая вещь – жить трудно. Если бы само общество к этому подталкивало, фон и способ жизни подталкивал бы человека говорить о важном с болью. В какой-то момент, года два назад, я с «Конвоем» приехал в одну редакцию, и многие мне там говорили:



«Рок», режиссер Иван Шахназаров

«Леша, да, но это же все немножко устарело, как бы мы это уже съели. А что, вы хотите другое есть или то же самое, но еще и весело?

Даниил Дондурей. И люди, и государство предпочитают, чтобы граждане получили психологические компенсации, нечто взамен трудностей, например чувство удовольствия.

Алексей Мизгирев. Говорят об утешении, не понимая, что главное – диагноз – не поставлен.

Даниил Дондурей. Комфорт еще и опасное испытание.

Алексей Мизгирев. И вроде человек бежит от дискомфорта, от боли, его трудно обвинить в том, что он не хочет жить в советских условиях с их бесконечной мыслью о том, где добыть нормальную еду, например, или не простоять в очереди полдня. Теперь человек более спокоен и думает о том, где ему добыть денег, потому что в советское время этот вопрос не был решающим. Возникали коммуникации, общение, люди объединялись. Сейчас не общаются, а ходят по своей дорожке в своем большом городе, которую каждый для себя обозначил. И всё: машина, магазин, потребление.

Нина Зархи. Да. Она ограничена, эта дорожка, но я думаю, не условиями облегчившейся жизни. Знаете, такой ностальгический поворот меня, честно скажу, не убеждает. Хотя бы потому, что в Европе, где нет проблемы еды, путешествий и очереди, снимается очень беспокойное, неравнодушное, «болевое», острое – какое хотите – кино. Не только бедствующими дебютантами, но и сверхблагополучными Ханеке или Майком Ли. И с социальной тревогой у них всё в порядке. Талантливый человек способен ощутить и передать чужую боль, даже если он живет в Версале.

С другой стороны, я понимаю, вы говорите о тенденции – не только художественного, но и народного сознания. Но этому влиянию

поддаются слабые, средние, равнодушные люди, получившие диплом режиссера и раздобывшие немного денег на фильм. Их – да, большинство.

Алексей Мизгирев. Понимаете, в сторону этих размышлений направляет опыт, старые наши фильмы. У Хуциева в «Июльском дожде» отражение времени проходило через уродливые цензурные препоны, которые тогда существовали. В фильме же нет сексуальных сцен, мата, каких-то прямых антисоветских вещей, которые тогда были тупо табуированы. Это личностное представление автора о мире, его высказывание, собственная боль, замешанная на личном ви́дении происходящего. А сейчас – почему этого нет? Почему в большинстве картин теперь стерильные девочки из офиса, такое все красиво упакованное…

Нина Зархи. Многие вроде бы сражаются с гламуром, но методами гламура. Богатые тоже плачут.

Алексей Мизгирев. Просто на них, богатых, удобно и комфортно смотреть, а на привокзальную проститутку не очень.

Даниил Дондурей. Или на какого-то асоциального сумасшедшего.

Алексей Мизгирев. Или на рабочего. Почему не снять картину про то, как на «Уралвагонзаводе» одни люди стояли и рапортовали в камеру, а другие стояли рядом молча, но думали иначе. Они ведь как-то взаимодействовали друг с другом, когда камеру выключали. Где там был поступок, а где мировоззренческое предательство? Сегодня развязаны руки, нынешний смелый «Кинотавр» взял бы такую картину в свою программу. Но никто подобное не снял.

Сколько у нас гастарбайтеров, этих несчастных таджиков, узбеков, молдаван? Ни одной внятной картины на эту тему! Помните французскую «Один плюс один» – потрясающая, простая, кстати, хорошо продаваемая эмоциональная история.

Даниил Дондурей. У нас боли не просто больше – она другая.

Нина Зархи. Ее надо уметь почувствовать. Сначала – увидеть.

Алексей Мизгирев. В коротком метре это можно делать. Потому что здесь десять минут, нет утяжеленности.

Даниил Дондурей. А не кажется ли вам, что конкурсанты короткого «Кинотавра» готовятся к телесериалам? Подсознательно – профессионально, ментально? Хотят, чтобы здесь в Сочи их заметили и они получили работу в телесериалах? Поэтому они такие аккуратные и, как вы говорите, комфортные.

Алексей Мизгирев. Наши телесериалы все-таки не выходят из категории бросовой вещи, хотя, конечно, есть отдельные имиджевые представители этого ремесла. Я имею в виду, что изначально готовить себя не к полету в космос, а к прогулке на велосипеде во дворе, странно, мягко говоря. Это опять же характеризует отношения: зарплаты на ТВ относительно, но стабильные. У нас на Мосфильмовской, где я живу, постоянно снимают эти трэшевые сериалы. Я, проходя мимо, смотрю, как они работают: это полузомби. Режиссер снимает каждый день, план

«Папа», режиссер Алексей Воробьев

жесточайший, он уже ничего не соображает, не напрягается, нашел какое-то среднее устойчивое состояние. Вот так – ходит, ставит, другой пришел артист, забыл, чего-то не так включил, выключил, пошел дальше…

Если готовить себя к этому, то не надо идти в профессию. Кино – это адское усилие, напряжение всего, всех и вся. И даже физически. Ради того, чтобы просто получать деньги? Но то, что ты делаешь, оно ведь остается. Не готовить же себя к тому, чтобы быть зомби? Может быть, однажды тебе удастся, ты выстрелишь, снимешь какую-то крупнобюджетную вещь, ее покажут в «Октябре» на премьере, и – о тебе напишет журнал Hello?

Многие из тех, кто оказался на «Кинотавре», может быть, не кино хотели снимать, а просто приехать в Сочи. Подружиться со знаменитостями, которых видели по телевизору. Может быть, сами хотят стать теми, кого показывают по телевизору? Но это не совсем про кино. Это, может быть, даже совсем не про кино. ◆

copyright 1970 mars film produzione, s.p.a., roma

maurizio lodi-fé presenta una produzione mars film

jean louis trintignant e stefania sandrelli in

IL CONFORMISTA

regia di bernardo bertolucci

con
gastone moschin · enzo tarascio · fosco giachetti · josé quaglio

nformist

technicolor

Татьяна Круглова – Мария Литовская

КОНФОРМИЗМ. ДОБРОВОЛЬНО ИЛИ ПРИНУДИТЕЛЬНО?

Беседу ведет Лилия Немченко

Татьяна Круглова, профессор кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета имени Б.Н.Ельцина, автор более 100 научных публикаций по советской и постсоветской культуре, монографии «Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма».

Мария Литовская, профессор кафедры русской литературы XX – XXI веков Уральского федерального университета имени Б.Н.Ельцина, лауреат Бажовской премии, автор монографии «Феникс поет перед солнцем. Феномен Валентина Катаева».

Лилия Немченко – кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета имени Б.Н.Ельцина, автор более 80 научных и критических статей, критик, директор международного фестиваля-практикума киношкол «Кинопроба» в Екатеринбурге.

←
Плакат к фильму «Конформист», режиссер Бернардо Бертолуччи

Лилия Немченко. Несколько лет назад, когда мои коллеги затеяли в Екатеринбурге теоретический семинар по советскому конформизму, я, честно говоря, видела в этом какую-то искусственность (да и нонконформисты всегда были мне ближе и интереснее). Но в последнее время, когда мы оказались свидетелями и игроками таких ситуаций и сюжетов (подметные письма, заявления протеста и поддержки, этическая хартия, запрет ненормативной лексики на экране, обязательные прокатные удостоверения на фестивальных показах, реальность возрождения цензуры), невольно некоторые стали вспоминать советские практики «адаптации», а другие, кто помоложе, вынуждены вырабатывать собственные стратегии жизни в мире бесконечных запретов. Причем риторика новых обвинителей до боли напоминает «суды» над художниками прошлого века, а стенограмма обсуждения этической хартии в молодежном отделении СК РФ поражала добровольно избранной «активной жизненной позицией», совпадающей с генеральными трендами Госдумы. Все эти события доказали актуальность обращения к проблеме конформизма и в теоретическом, и в прагматическом измерениях.

С чем, на ваш взгляд, связан теоретический интерес к этой проблеме?

Татьяна Круглова. Я много лет занимаюсь историей советского искусства, но не как искусствовед. Меня всегда интересовал ответ на вопрос: как искусство участвует в истории, как оно «производит» новых людей, которые в свою очередь сами – и как авторы, и как адресаты – делают историю? То, что искусство XX века, тем более такое, как соцреализм, заточено на

активное влияние на общественные процессы, несомненно. Искусство XX века – разное по стилистическим и мировоззренческим основаниям, но очевидно, что в нем очень много социальной чувствительности. И тогда неизбежно встает вопрос: чтобы влиять, должны ли люди искусства быть какими-то другими, инаковыми по отношению к так называемым обычным гражданам? Сделаны они из того же социального теста, что и те, кто ими управляет или потребляет продукты их творчества?

Искусствоведам, историкам искусства часто бывает удобно вывести художественную личность за пределы «человеческого, слишком человеческого», наделив ее сакральным знанием и освободив тем самым от мерки, по которой судят жизнь других людей. Но само искусство, как и его творцы, никогда не предстает достаточно «чистым» процессом. Это подтверждает множество разных документов и свидетельств – мемуары, дневники, биографии, истории художественных организаций... Разумеется, есть исследователи, которые видят в произведении искусства источник трансцендентных тайн, в художнике – собеседника Бога. Они ищут в художественном тексте в первую очередь метафизические глубины, ответы на универсальные общечеловеческие вопросы.

Как обычный читатель, зритель, слушатель я тоже очень люблю именно так воспринимать искусство и ценю его в таком качестве. Но как трезвый исследователь, да еще «испорченный» философским образованием, я скептична и подозрительна. Вижу в художниках не гениев, злодеев или пророков, ведущих спор с вечностью, а личностей, обремененных обязательствами перед семьей, своим художественным кругом (сообществом), партнерами и читателями, работодателем и заказчиком. Они обречены постоянно выбирать: между сегодняшним и отложенным успехом, между солидарностью с коллегами по цеху и верностью своим творческим планам, материальным благополучием и славой. Корпоративная этика, политические взгляды, стремление к успеху и жажда оригинальности – эти векторы на территории внутреннего мира художника сталкиваются в нешуточной битве.

Через эту оптику видишь прежде всего бесчисленные компромиссы, которые самим участникам процесса могут казаться временной мерой, исключением, но с исторической дистанции предстают как норма. Но это тот «сор», вспоминая Анну Ахматову, из которого растет искусство. Или, вспоминая уже Иосифа Бродского, грязь и мусор, которые, слежавшись, превращаются в перегной и культурный пласт («Только пепел знает, что значит сгореть дотла...»).

В течение многих лет, занимаясь эстетикой и поэтикой соцреализма, отыскивая в нем привлекательность для творцов и адресатов, интересуясь причинами его популярности, не находила понимания среди коллег. Большинство глубоких знатоков искусства, в том числе и советского периода, усматривали в известных и хрестоматийных текстах

этого времени идеологическое послание, воздействующее только на малообразованных людей, а в создателях – более или менее ловких приспособленцев или бездарных дилетантов.

«Талант» и «соцреализм» решительно разводились как несовместимые понятия. Мне же казалось, что при таком подходе большой пласт сочинений и значительное количество персон остаются вне истории. А ведь это мейнстрим художественной продукции: то, что включено в школьные программы, что смотрят и пересматривают всей семьей, то, что в течение жизни целого поколения устраивает всех – и власть, и массы. Удовлетворяет критериям профессионализма и художественного качества. Слово «устраивает» употреблено мною не случайно: за успехом и признанием многих произведений советского искусства стоял негласный общественный договор о том, что это – хорошо, красиво, социально необходимо.

«Коммунист», режиссер Юлий Райзман

Все эти сомнения были предметом постоянных диалогов с моей коллегой – доктором филологических наук, историком советской литературы Марией Аркадьевной Литовской. Довольно быстро мы сошлись на том, что для понимания сути как советского искусства, так и советского человека надо приглядеться не к глыбам, создавшим всемирно известные шедевры – к М.Булгакову, А.Ахматовой, Б.Пастернаку, А.Тарковскому, П.Филонову, К.Малевичу, Д.Шостаковичу, за которыми закрепилась прочная слава нонконформистов, не вписавшихся в систему и ставших ее жертвами, – а к гораздо более многочисленной когорте художников так называемого второго ряда. Этот ряд оказался очень пестрым – вопреки стереотипному представлению, что все советское официальное искусство делалось по канону. Например, в литературе – Л.Леонов, В.Каверин, В.Катаев, К.Паустовский, В.Панова, М.Шагинян, А.Гайдар, П.Бажов, К.Симонов, Ю.Герман, Ю.Нагибин. В кинематографе – Л.Луков, Ю.Райзман, Л.Кулиджанов, Ю.Чулюкин, И.Хейфиц, С.Юткевич, С.Герасимов. Эти персоны на первый взгляд

были в большей степени, чем пресловутые гении, заложниками или пленниками времени.

Двигаясь сначала интуитивно в выборке имен, мы постепенно выделили критерии нашего интереса: все они были успешны, соединив выполнение социального заказа со стороны государства и популярность у массового потребителя. В своем стремлении соответствовать времени они проявляли инициативу, а не творили только под действием страха или нужды. Умели перестраиваться, на каждом этапе исторического движения находя баланс между собственными эстетическими задачами и внешними требованиями. Ни у кого из них не удается обнаружить трагического разрыва между замыслами и их реализацией. Они были плотно встроены в систему, не только художественную – с тиражами, постановками, премиями, – но и общественно-политическую.

«Дорогой мой человек», режиссер Иосиф Хейфиц

Иначе говоря, очертились границы феномена, где доминантами являются не противостояние и оригинальность, а стратегии соответствия неким общепринятым нормам и правилам, гарантирующим успех и даже самореализацию. И тогда у нас с Марией Литовской родился рабочий термин для обозначения этого явления в советском искусстве, а также соответствующего типа художника – конформизм и конформисты. Мы нашли словосочетание – «советский мир», который несет в себе двусмысленность, на наш взгляд, свойственную самому явлению «конформизм».

Мир – это слово в русском языке означает и общество, и пространство объединения людей. Мир – это и антипод войны, отсутствие вражды, доминанта согласия. Тогда окончательно сформировалась установка на предмет нашего анализа – *понимание тех, кто согласился и договорился:* участвовать, сотрудничать, творить в советской системе. Тут открылось огромное поле для исследования: на каких условиях договорились? Какой ценой достигнуто соглашение? С кем договорились? С чем согласились? Каковы результаты соглашения? И как их можно оценивать, по какой шкале?

В результате мы стали соорганизаторами междисциплинарного теоретического семинара «Советский мир: конформизм и конформисты», осуществляющего свою работу на базе Уральского федерального университета с 2011 года и по настоящее время. Результаты работы четырех проведенных семинаров были опубликованы нашим постоянным партнером – журналом социально-гуманитарных исследований «Лабиринт»[1] (главный редактор Михаил Тимофеев). Другим партнером стал оргкомитет фестиваля-практикума «Кинопроба», с чьей подачи мы привлекли к работе семинара видных кинокритиков, киноведов и историков кино.

Лилия Немченко. Какова почва для конформизма?

Татьяна Круглова. В самом общем виде это, безусловно, массовое общество и влияние СМИ. Ведь конформизм прежде всего социально-психологический феномен, фиксирующий зависимость индивида не столько от политической власти (поэтому он не тождествен лояльности), сколько от власти стереотипов, давления общего мнения, страха оказаться не таким, как все. Классическое понимание генезиса конформизма можно найти в романе Альберто Моравиа «Конформист» (1951). Вот как говорится о детстве Марчелло, главного героя: «В который раз... его *привлекала нормальность*, не зависящая ни от случайности, ни от предпочтений или естественных влечений души, а заданная, свободная от пристрастий, не принимающая в расчет индивидуальные склонности, ограниченная и подчиняющаяся бесспорным правилам, направленным к единой цели».

Мы, конечно, не могли пройти мимо такого понимания, тем более оно закреплено в словарях, но сейчас, в начале XXI века, оно кажется недостаточным. У левого писателя Моравиа герой стремительно проходит путь от детского чувства вины из-за своей непохожести на других до добровольного сотрудничества с карательными службами, предательства и участия в убийстве профессора-антифашиста. Безусловно, тоталитарные режимы обладают огромной силой внушения, мобилизации. И, главное, они соблазняют человека желанным слиянием с другими людьми, сопровождающимся ликованием, энтузиазмом, эйфорией. Но это именно обещание, соблазн, химера. В интерпретации Моравиа Марчелло, став взрослым, обретает покой и уверенность, но остается неизбывно печальным.

Так вот, на мой взгляд, социальная основа конформизма гораздо шире, чем это виделось участникам антифашистского сопротивления в 1950-е годы. Конформизм – это неизбежный спутник обществ, проходящих процесс слома традиционных укладов, становящихся на путь догоняющих модернизаций, сопровождающихся комплексами национальной неполноценности, требованиями компенсации нехватки реальных достижений в мировой конкурентной борьбе. В этом смысле конформизм – дитя XX века, с его катастрофами, ненадежностью социальных связей и негарантированностью будущего.

Массы людей, выброшенные из биографий, больше не могут опираться на некие «естественные» связи и отношения, они сталкиваются

1. См. «Лабиринт», 2012, № 2, 5; 2013, № 1, 6. http://journal-labirint.com

напрямую с новыми влиятельными силами – политическими порядками, рынком, конкуренцией, с которыми они, чтобы сохранить себя, должны реализовать свои жизненные цели, как-то договориться. Часто это происходит на фоне роста социального недоверия. Все это способствует выработке новых социальных привычек – способности меняться, подвижности и мобильности идентичности; умения совершать сделки, входить в отношения торга; носить маски; находить способ реализовать свой замысел во внешнем задании или заказе.

Лилия Немченко. Когда и в связи с чем этот термин появился на советских просторах?

Татьяна Круглова. Работа по «археологии» и явления, и понятия только началась, но, скорее всего, это слово вошло в активный лексикон советской интеллигенции не ранее чем в 1960-е годы. Будучи калькой с иностранного языка, оно сразу стало сильно идеологически нагруженным, причем отрицательными коннотациями. Официальная пропаганда клеймила этим словом буржуазное общество, практически отождествляя с конформистом среднего гражданина развитых западных стран. Иначе говоря, в этой трактовке конформист – концентрация пассивности, прагматизма, безыдейности и, главное, отсутствия личностных качеств. Нечто безликое, стертое – аналог хорошо известного по русской литературе мещанина. Западный конформист представал полным антиподом советскому человеку, в котором – по тогдашним представлениям – идеально сочетался коллективизм и активная гражданская позиция.

Интересно, что вся эта семантика использовалась и советской интеллигенцией, критически настроенной к системе, для описания самых негативных качеств человека, ею воспитанного. Упрек в конформизме был переадресован советскому человеку, голосовавшему на собраниях, молчащему за дверями коммунальных квартир во время обыска соседей, отрекающемуся от своих родителей и учителей. Пожалуй, после разоблачения культа личности, в разгар «эпохи стыда» (Г.Козинцев), на волне антисталинских настроений, *упрек в конформизме становится в тогдашней либеральной среде самым страшным грехом.* Таким образом, слово «конформист» причудливо объединило в себе неприятие и капитализма (вспомним, что антисталинизм вовсе не был равен антисоветизму и неверию в обновление социализма), и издержек советской системы сталинского периода.

Лилия Немченко. У Юрия Трифонова в «Доме на набережной» есть реплика автора: «Личность растлевает в конформизме».

Татьяна Круглова. У классика есть другая цитата: «Писатель в своем творчестве разделывается с собственной дрянью». Эта мысль Гоголя была близка Зощенко. Но важно понять, о какой «дряни» идет речь в случае с конформизмом, который, несомненно, не понаслышке был известен Трифонову. Я думаю, что в конформизм впечатан опыт поражения, который причудливо, путем сложных внутренних смещений, превращается в выигрыш. Выигрыш, безусловно, сомнительный.

На наших семинарах мы много спорили о том, какой из периодов советского времени был наиболее адекватным для возникновения и расцвета конформизма. Я склоняюсь к тому, что *первым обязательным условием для конформистского поведения должна быть ситуация выбора, причем относительно свободного.* Когда доминируют репрессивные способы регулирования жизни, раскручивается машина тотального контроля и государственного террора, когда насилие становится единственным способом решения проблем, а страх – постоянным фоном принятия решений. Говорить тогда о власти нормы, влиянии массовых стереотипов, компромиссах и сделках не приходится. В обществе, где все определяется мобилизационными задачами, возможности выбора сильно уменьшаются. Конечно, теоретически можно настаивать на том, что выбор у человека есть всегда, но с исторической точки зрения степени свободы, вариации жизненных выборов существенно различаются в разные эпохи.

«Отчий дом», режиссер Лев Кулиджанов

Мне близка позиция социолога Олега Хархордина, который в своем исследовании генеалогии советской личности[2] показал, что лицемерие, «двойное сознание» (В.Кормер) было генерировано хрущевскими реформами. По Хархордину, это лицемерие было спасительным, так как оно прикрывало нарождающееся самосознание индивидуализма, ценности частного существования, растущий интерес к массовой культуре и развлечениям. В недрах оттепели зрел советский вариант буржуа, а значит, и конформиста.

С ростом свободы и комфорта, дырами в «железном занавесе», через которые попадали фильмы, музыка, мода, плодился и советский конформизм. В этом плане для меня советские стиляги совсем не то же, что американские битники или другие деятели контркультуры. Стиляги были лояльны, но не лицемерны. За что и пострадали. И большое спасибо Валерию Тодоровскому, что он в фильме «Стиляги» не стал натягивать на них ореол начинающих диссидентов.

2. См.: Хархордин О. Обличать и лицемерить. СПб., 2001.

Вторым обязательным условием, на мой взгляд, является то, что соглашение осуществляется с чем-то, чья ценность видится, по меньшей мере, сомнительной и в плане морали, и в отношении к истине. Конформизм не является продуктом слепой и нерассуждающей веры. В том-то и дело, что надо найти способ примириться, согласиться, принять, оправдать то, что опыт, разум, вкус и совесть не позволяют сделать.

Процедура конформ*и*рования/конформиров*а*ния – эта грамматическая формула предложена Ириной Сандомирской на Международной конференции «Малые Банные чтения» в Санкт-Петербурге в апреле 2014 года, посвященной теме «Фабрики конформизма и мастерские конформности: социальная адаптация, политическая мимикрия, творческий вызов». Это обработка человека, на которую он дал согласие. Как сказала Ирина Сандомирская, «речь идет о желании художника,

«Журналист», режиссер Сергей Герасимов

движимого стремлением к свободе в искусстве, вступить в отношения «негативного рабства» с реальностью, о его желании превратиться в «лен» и пройти мучительную «обработку» на «фабрике жизни».

Конформизм поэтому так меня и интригует, что это очень двусмысленное явление. Кто такой конформист? Чего в нем больше: сознательного выворачивания наизнанку правил, по которым он играет, или искреннего доведения системы до абсурда своим послушанием? Человек, который внешне соглашается с навязанной ему схемой действия, но потихоньку, изнутри, пассивно разрушает, разлагает жесткие правила власти? Конформист, конечно, не протестант, не борец, не герой, он любит жизнь, успех (а художник – свое искусство) больше, чем то, что от него требует общество. *Конформист – человек вынужденной середины.* Он лавирует между бескомпромиссной и искренней убежденностью с одной стороны и циничной продажностью – с другой.

Эта двусмысленность схватывается и русским языком, разводящим на разные полюса «согласие» и «соглашательство», «приспособление» (адаптацию) и «приспособленчество». Соглашаться можно только

с тем, что правильно, а быть соглашателем – значит оправдывать неправедное. Адаптироваться к обстоятельствам – это хороший признак социализации, а быть приспособленцем – значит способствовать ненадежности всего предприятия. Соглашатель и приспособленец сродни халтурщику.

Двусмысленность конформизма должна быть подвергнута рефлексии, а для этого, как минимум, надо придать этому понятию нейтральный смысл. Это значит, что мы отказываемся от термина как клейма, но пытаемся с его помощью схватить объективные характеристики процесса конформирования общественной реальности, чтобы глубже понять, к примеру, оперы Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» и «Семен Котко», трилогию о Максиме Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Хождение по мукам» Алексея Толстого.

Лилия Немченко. На дворе 2014 год. Молодые кинематографисты благосклонно реагируют на этическую хартию. Зачем она новому поколению, сложившемуся в либеральном обществе?

Мария Литовская. Вы обратили внимание на конформизм представителей молодежного отделения СК, а я могу привести бунинские слова о Катаеве: *«Цинизм нынешних молодых людей прямо невероятен»*. При этом Катаев обожал Бунина и считал его своим учителем. И хотя писатель (Валентин Катаев) всю жизнь нес клеймо «классического конформиста», он при этом, похоже, совсем не пытался оправдываться, не чувствовал себя морально плохо, был благополучен и успешен. И абсолютно все, даже его критики, не могли отрицать в нем отличного стилиста и не считали бездарностью. Многие его тексты пережили время и не выпали из круга нынешнего чтения, что редко с кем из этого поколения случалось.

Лилия Немченко. Литературная судьба Валентина Катаева как раз указывает на ограниченность оценочного понимания конформизма.

Мария Литовская. История литературы и литературной жизни как раз демонстрирует многообразие конформистских практик. У Катаева, к примеру, как высказались участники «Малых Банных чтений»-2014, мы видим «демонстративный конформизм».

В истории литературы существовали писатели, чья подчеркнутая готовность соответствовать требованиям советской власти вызывала (и продолжает вызывать) раздражение. В первую очередь из-за популярности их текстов у читателей и не оспариваемой никем художественной одаренности. Негласные общественные требования к талантливому автору в СССР предполагали, что явное или скрытое сопротивление диктату репрессивного государства является залогом его творческой состоятельности. Выбор писателем демонстративного конформизма как типа творческого поведения был обречен на осуждение. Тем не менее при определенных условиях он мог стать и становился сознательной позицией социально ответственного профессионала, таким способом не только уводящего внимание государственных органов от опасных «политических» тем своей биографии,

но и охраняющего свой «второстепенный талант» от диктата критики и ближайшего литературного окружения.

Лилия Немченко. Кстати, о желанном, добровольном конформизме вел речь на одном из теоретических семинаров Евгений Марголит, прочитавший лекцию 4 декабря 2012 года в Уральском федеральном университете о Григории Козинцеве. Козинцев был назван одним из «обрадованных молодых людей», радостно принявших не только революцию, но и всю программу строительства новой советской культуры.

Может быть, в ходе теоретического анализа надо вообще отказаться от негативной коннотации конформизма?

Татьяна Круглова. Да, как только мы стали пробовать концепт «конформизма» как рабочий аналитический инструмент, используя его для интерпретации биографий художников первого ряда, мы сразу наткнулись на болезненные реакции в интеллектуальной среде. На мой взгляд, это стремление защитить любимых авторов от «обвинения в сотрудничестве с режимом» свидетельствует о том, что нащупана проблемная точка, целый узел культурно-исторических травм. Это говорит о серьезной перспективности темы конформизма для гуманитарной науки и для текущей художественной критики.

И еще об актуальности проблемы конформизма для сегодняшнего дня. Слово стало очень частотным, им пользуются активно и журналисты, и просто участники интернет-обсуждений. Понятие актуализировалось в ситуации сильной идеологической поляризации, используется активно обоими лагерями как обвинение. Общий фон, способствующий этому, – тотальное недоверие «чистоте» убеждений, подозрение, что «все куплено» и все есть предмет манипуляций. Потому любая попытка критики или противостояния оказывается потенциально уязвимой, кажется несамостоятельной, а трактуется как результат внушаемости, «зомбированности». И, главное, сама процедура соглашения/согласия стала очень непрозрачной и неустойчивой, правила зыбкие, ситуация с общими ценностями – основой консенсуса – мутная. Если художники, например кинорежиссеры, не играют по местным правилам, значит, они играют по правилам международных сообществ.

Лилия Немченко. Многообразие конформистского поведения требует дискурс-анализа понятия. Одно дело, когда государство, выступая практически продюсером, вынуждает/принуждает авторов согласиться с предлагаемыми требованиями государственной культурной политики. Тут же готовность работать с опережением мы наблюдаем и у частных продюсеров. Продюсерский конформизм – это условие профессии? Интересно выслушать профессионалов.

Думаю, что в сложившейся ситуации возвращения к консервативным традициям (антиутопии Владимира Сорокина сегодня приближаются к романам натуральной школы) конформизм будет усиливаться. Он будет не только интуитивно-охранительным, но и нарочито демонстративным. И самые демонстративные конформистские стратегии,

думается, будут явлены именно в кино как искусстве, напрямую связанном с индустрией.

Продуктивным может оказаться и изучение нонконформистского поведения. Что движет этими людьми? Вот недавно режиссер Наталья Мещанинова, автор опального фильма «Комбинат «Надежда», на портале colta.ru заявила, что «не нанималась сладко петь для министров», и эта позиция не менее важна для объяснения расширяющегося конформистского мышления. Кстати, появилась надежда, что осенью будут облегчены условия фестивальных показов.

«Тегеран-43», режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов

Мы надеемся на продолжение дискуссии и предлагаем вопросы, которые пока остались без ответа.

1. Конформизм и соглашательство, конформизм и адаптационная практика.
2. Употребляется ли термин «конформизм» в художественной среде, среди творцов или эта характеристика используется в основном критиками?
3. Конформизм – это индивидуальная стратегия и практика или государственная политика?
4. Кому может быть интересна концептуальная проработка конформизма – узкому кругу философов, социологов, критиков? Могут ли дневники художников, стенограммы разного рода обсуждений, биографии быть источником изучения конформизма?
5. Конформизм и конформизмы.
6. Возможна ли институализация конформизма? ◆

Олег Березин

ГДЕ, КАК И КОГДА УГОДНО

Кинопоказ: глобальные изменения

В последнее время все чаще можно встретить высказывания авторитетных режиссеров и продюсеров Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга[1], Мартина Скорсезе[2] и Лоренцо ди Бонавентуры[3] о надвигающихся глобальных изменениях в кино, и в первую очередь в области кинотеатрального показа. Тон высказываний в отношении кинопоказа будущего носит скорее апокалиптический характер. Авторитетные кинематографисты говорят и об изменении каналов дистрибьюции фильмов, и о разделении аудиовизуального контента на собственно фильмы и на аудиовизуальные события для кинотеатров. Такое единодушие достаточно успешных в последние 30–35 лет кинематографистов вызывает вопросы. Чем продиктованы подобные прогнозы, какие изменения они несут в себе? Есть ли какие-то закономерности в развитии кинотеатрального показа, позволяющие не только на эмоциональном, но и на рациональном уровне предвидеть подобные изменения? Есть ли закономерности, позволяющие спрогнозировать будущее кинотеатрального показа хотя бы на ближайшие годы?

Мы действительно живем во времена культурных трансформаций. На наших глазах кардинально, концептуально, драматически меняется все, что связано с великим «седьмым» искусством – кино. И это не только «смена вех» – тотальный переход на цифровые технологии производства, дистрибьюции и демонстрации аудиовизуального контента, но и изменение форматов кинопросмотра, или, выражаясь языком материального мира типов услуг, кинопотребления. Само понятие «кинофильм» (аудиовизуальное произведение длительностью полтора-два часа) меняется кардинально. Интернет взрывается от короткометражных роликов продолжительностью 10–15 минут с сюжетом, которого

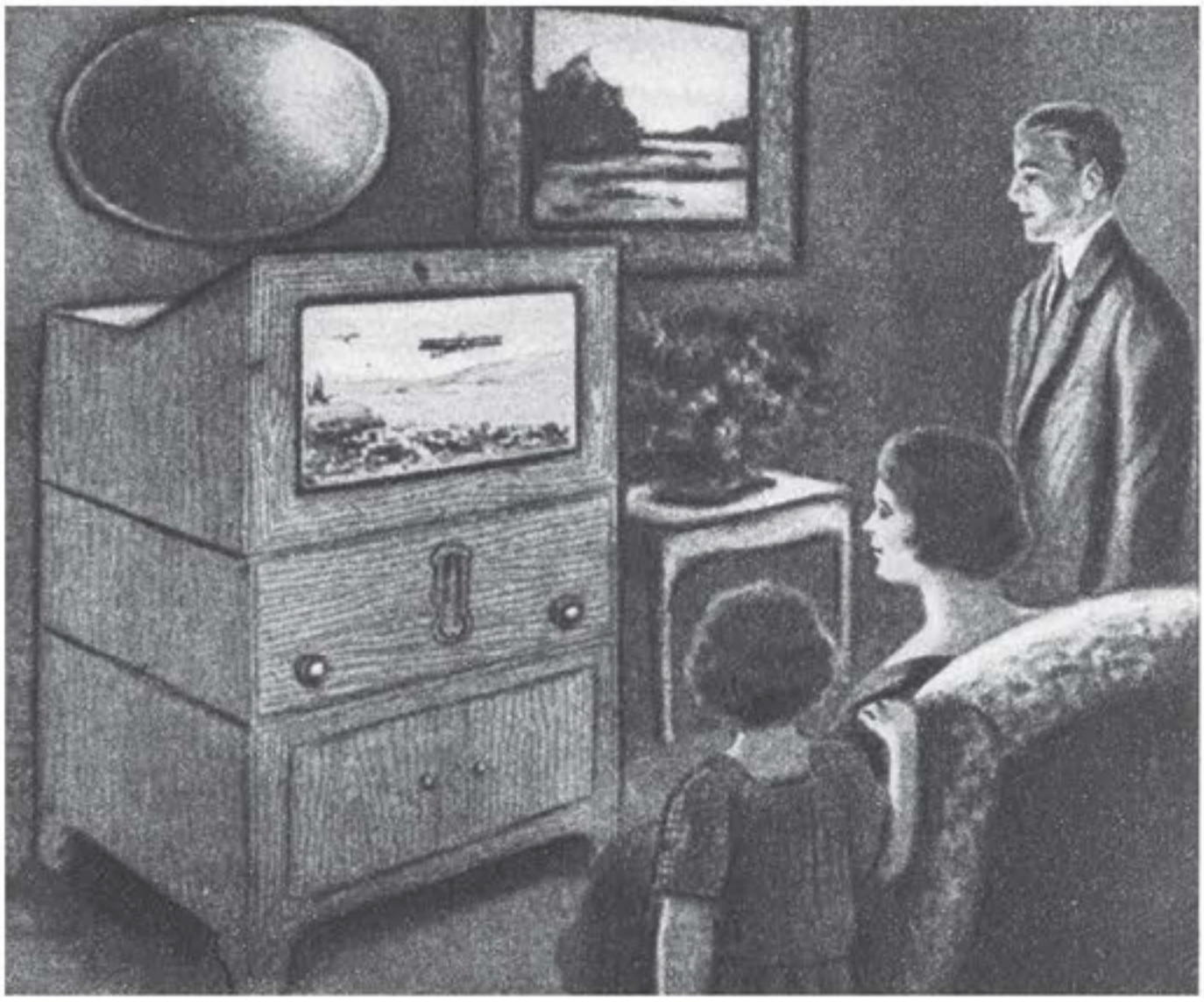
1. Steven Spielberg predicts "Implosion" of Film Industry. // The Hollywood Reporter. 12.06.2013. URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/steven-spielberg-predicts-implosion-film-567604

2. Scorsese Martin. A letter to my Daughter. // L'Espresso. URL: http://espresso.repubblica.it/visioni/2014/01/02/news/martin-scorsese-a-letter-to-my-daughter-1.147512

3. См.: The Hollywood Reporter: российское издание. 22.01.2014. № 1, с. 50.

бы хватило на целый полнометражный фильм, а телевидение начинает новый виток своего развития с ряда значительных драматических сериалов, заставляющих зрителей в режиме «запойного» потребления смотреть их подряд по целому сезону, по 13 часов за ночь.

Сегодня мы являемся свидетелями того, как кардинально меняются технологии кинотеатрального показа: происходит внедрение цифровой кинопроекции, в том числе лазерной, высокоскоростной и 3D, цифровой дистрибьюции кинофильмов. Появляются новые решения в области «погружающего многомерного звука» (Immersive 3D Sound) и т.д. Однако на одних рынках кинопоказа (таких, например, как, в США) это не привело к росту посещаемости кинотеатров, а на других (скажем, в России и Китае) стимулировало в последние годы ее



резкий рост. На фоне такого бурного развития новых технологий кинотеатрального показа и новых способов просмотра фильмов не утихают разговоры о будущем кинотеатров, о перспективах этого рынка.

Исторический анализ кинематографических методов просмотра позволяет выделить три основные экранные системы аудиовизуальной коммуникации, предназначенные для просмотра (потребления) кинофильмов как аудиовизуальных произведений.

Во-первых, системы кинотеатрального показа, системы коллективного просмотра фильмов в специфически оборудованных кинотеатрах, а также различные большеэкранные системы, предназначенные для массового просмотра (на открытых пространствах, в местах большого

скопления зрителей – на стадионах и концертных площадках, в парках и т.д.).

Во-вторых, системы домашнего экрана – семейного или группового просмотра фильмов: домашние кинотеатры и телевизоры. В определенной степени сюда можно отнести и небольшие просмотровые кинозалы (как частные, домашние, так и коммерческие).

И в-третьих, это системы персонального экрана. К этой категории устройств можно отнести как телевизоры и мониторы ПК (в этом смысле они находятся на границе двух типов систем просмотра в зависимости от их специфики – индивидуального или группового), так и персональные устройства – портативные DVD-плееры с экраном, смартфоны, планшеты, видеоочки, ноутбуки и другие, аналогичные по потребительским свойствам.

История развития кинопоказа и соответственно кинопотребления как в кинотеатрах, так и дома – это история развития и взаимного влияния трех экранных систем: коллективного, группового и персонального просмотра. Если первый период развития кинотеатрального показа проходил в условиях исключительной монополии, то с середины XX века он характеризуется сильнейшим влиянием нового способа просмотра фильмов – домашним экраном. Возникает, например, вопрос: почему с середины 1940-х годов посещаемость кинотеатров стала резко, порой драматически, падать, ведь до широкого проникновения телевидения в дома зрителей было еще несколько лет? Однако в то же время наблюдалась определенная тенденция к росту кинопосещаемости в период бурного развития систем домашнего видео. Почему это происходило так по-разному в эти, в общем-то, схожие по своему

негативному влиянию на кинотеатры периоды развития других, альтернативных способов просмотра фильмов?

В этом контексте анализ конъюнктуры кинематографических систем в рамках теории больших циклов позволяет не только рассмотреть развитие той или иной экранной системы в отдельности, но и оценить взаимное влияние всех трех способов потребления кинофильмов, спрогнозировать основные тенденции развития кинематографических систем в обозримом будущем.

Циклическая природа развития различных систем кинопотребления неразрывно связана и с научно-техническим прогрессом, и со сменой технологических укладов в мировой экономике. Важно отметить, что не только сами эти изменения стали причиной перемен в кинопотреблении. Спрос со стороны кинозрителя, стремление удовлетворить его потребности в том или ином способе просмотра вели к возникновению новых решений, зачастую основанных на инновациях и технологиях, которые возникли задолго до того, как они были приняты потребителем. Например, первые экспериментальные телепередачи, телевизионные системы были известны еще в 1920–1930-х годах, но прошло почти двадцать лет до того момента, как телевидение начало завоевывать рынок домохозяйств. Киносеансы проводились задолго до знаменитой синематографической демонстрации братьев Люмьер, но понадобилось еще много времени, для того чтобы кинотеатральный показ фильмов стал развиваться как самостоятельная индустрия со своими законами финансирования, производства, продвижения, распространения и демонстрации аудиовизуального контента.

В то же время совершенствование способов производства, распространения, доставки и технологий воспроизведения фильмов оказывает серьезное влияние на экономические модели кинопотребления. Демонстрация фильма на большом экране кинотеатра или телевизионное вещание на домашние приемники, его распространение на физических носителях (DVD, Blu-ray) являют собой различные экономические модели дистрибьюции. В некоторых из них центр стоимости в цепи «доставка – потребление» переносится на само средство коммуникации (например, кинотеатр), а в других – на центр распространения (например, вещательные станции в телевизионных системах домашнего экрана). В то время системы «домашний экран» (телевизоры, мониторы) как средства коммуникации имеют относительно невысокую цену в отличие от кинотеатра. Различие коммуникационных каналов, развитие технологий и миграция их из одной системы в другую также оказывают существенное влияние на кинопотребление, придавая устоявшимся моделям новые потребительские качества.

Различные системы коммуникации аудиовизуального контента – это не только разнообразие технологий распространения и доставки, но и различные технологии отображения (воспроизведения), которые непосредственно влияют на само потребление (просмотр). Несмотря

на то что практически каждый тип экранных устройств (средств коммуникации) может воспроизводить аудиовизуальный контент, предназначенный для другого типа экранных устройств, его восприятие существенно зависит от особенностей носителя. Некоторые культурологи, например Кирилл Разлогов, считают, что с семиотической точки зрения аудиовизуальный контент не зависит от типа экранного устройства, относя различие технологий к «частным коммуникативным особенностям»[4]. Однако восприятие фильма на том или ином типе экранного устройства (средства коммуникации) определяется не только, например, степенью интерактивности контента (способностью зрителя взаимодействовать с ним), но и определенными условиями просмотра.

Демонстрация фильма на большом киноэкране как средстве коммуникации для коллективного просмотра подразумевает значительные физические размеры изображения – экраны шириной от нескольких до 30–40 метров. Аудиовизуальный контент для большеэкранных кинотеатральных систем может использовать все свои преимущества, в том числе широкий угол наблюдения и как следствие преобладание общих и средних планов в изображении. С другой стороны, условия просмотра на экране для семейного/группового просмотра, а тем более на персональном экранном устройстве, как правило, требуют в изображении скорее наличия крупных и среднекрупных планов. Это определяется углом и условиями наблюдения – например, просмотр фильма на экране домашнего телевизора осуществляется в среднем с расстояния два-четыре метра.

В то же время расстояние наблюдения на персональном экранном устройстве (за исключением видеоочков[5] и шлемов виртуальной реальности) составляет обычно всего 30–40 сантиметров. В настоящее время разработаны специальные видеоочки и устройства на основе контактных линз, которые с помощью слоеных объективов способны синтезировать изображение, аналогичное по углу зрения размерам киноэкрана[6]. В этом случае физический размер устройства воспроизведения уже перестает быть определяющей характеристикой классификации аудиовизуальных систем коммуникации.

Тем не менее сам большой экран кинотеатра или небольшой телевизионного приемника оказывают непосредственное влияние на восприятие фильма. Здесь уже можно говорить не только об активном или пассивном его потреблении, но и о степени вовлеченности, или, как говорил Маршалл Мак-Люэн, о «горячем и холодном медиа»[7]. Фильмы «Аватар» (режиссер Джеймс Кэмерон) или «Гравитация» (режиссер Альфонсо Куарон), увиденные на большом экране кинотеатра, оставляют совсем иное впечатление, чем после просмотра на экране телевизора/монитора. Если в первом случае технологии трехмерного изображения, общие панорамы мест событий вовлекают нас в происходящее, то при просмотре на телевизионном экране на первое место выходит достаточно слабая драматургия, простота сюжета – и как следствие потеря интереса к фильму.

4. Разлогов К. Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005, с. 176.

5. Optical Head-Mounted Displays. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Optical_head-mounted_display

6. См., например: Virtual Retina Displays. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_retinal_display

7. Мак-Люэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2011, с. 364.

В то же время просмотр сериалов «Во все тяжкие» (Breaking Bad, телеканал AMC) или «Служба новостей» (The Newsroom, телеканал HBO) заставляет напряженно наблюдать за развитием экранных событий благодаря совершенно иным законам драматургии. В определенной степени здесь можно говорить о вовлеченности в происходящее на телевизионном экране, но это не та вовлеченность, которая граничит с «помещением» себя внутрь фильма, как при просмотре «Аватара» на большом экране.

Говоря же, например, о комедии, можно с уверенностью сказать, что этот жанр как нельзя кстати подходит для кинотеатрального просмотра, однако не в силу большого экрана, а в силу эффекта коллективности, при котором реакция на забавный эпизод многократно усиливается смехом сидящих рядом. При этом мы не можем говорить о какой-либо степени вовлеченности в происходящее на экране, скорее это именно наблюдение как бы со стороны – мы не отождествляем себя с персонажем фильма. Таким образом, сам способ кинопотребления зависит от устройства отображения и накладывает свой отпечаток на практику просмотра.

Все эти различия в способах просмотра, в каналах распространения и доставки зрителю киноконтента основаны не просто на наборе технологий. В основе этих различий циклическая природа развития тех или иных способов просмотра и технологий потребления фильмов.

История развития кинотеатров и потребления фильмов в системе кинотеатрального показа на протяжении всей своей истории знает и взлеты, и падения. Рост популярности кинотеатров в начале XX века в России и США, резкое падение посещаемости кинотеатров в 1940-х годах в США, ее рост в 30–60-е годы XX века в Советском Союзе и резкое падение в конце 1980-х и особенно в начале 1990-х, рост

посещаемости в современной России в начале XXI века и стагнация посещаемости в США, России и Европе в настоящее время. Очевидно, что здесь напрашивается поиск каких-то закономерностей.

В настоящее время в практике кинотеатрального показа достаточно широко известны короткие циклы кинопотребления – недельные и сезонные. В недельных циклах кинопотребление возрастает к концу недели, достигая пика в пятницу и субботу, и в то же время минимум кинопосещений приходится на понедельник–среду. Сезонные циклы отражают потребление фильмов в кинотеатрах на протяжении года – с ростом в новогодние праздники (Россия), провалом весной, новым ростом в мае, очередным провалом в сентябре-октябре. Природа таких сезонных циклов связана со многими внешними факторами – праздничными днями, школьными каникулами и т.д. Недельные и сезонные циклы сейчас обязательно учитываются при планировании выпуска фильмов в кинотеатральный прокат и при бизнес-планировании в кинотеатрах и кинопроизводстве.

Таким образом, можно составить ясную картину существования и периодизации больших циклов конъюнктуры рынка кинотеатрального показа и выделить несколько периодов развития данной аудиовизуальной коммуникационной системы.

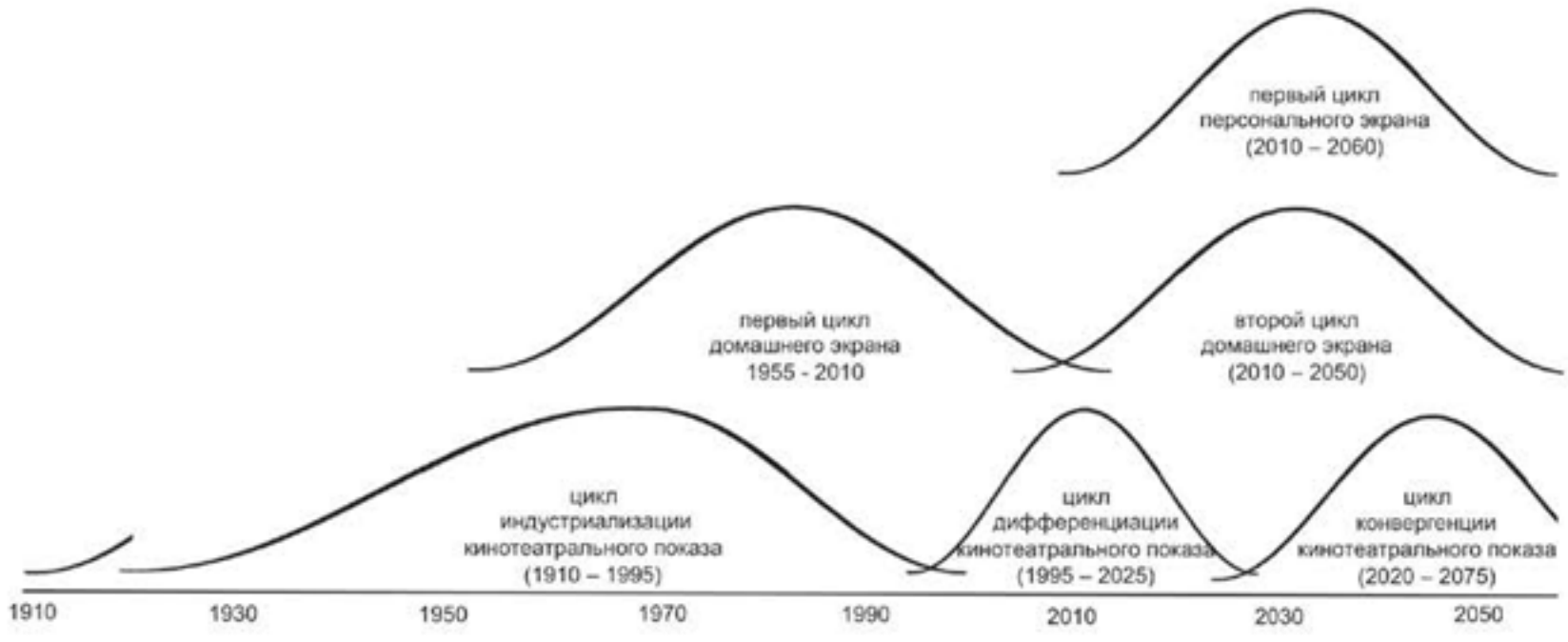


Рис. Большие циклы развития систем аудиовизуальной коммуникации в СССР/России

Первый цикл (конец XIX века – 1910) – доиндустриальный. Это цикл зарождения кинотеатрального показа, развития и организационных инноваций в театральном деле (разделение театра и актерской труппы, формирование сетей). В этот же период получают развитие технические инновации, ставшие основой технологии кинотеатрального показа.

Второй цикл (США: 1910–1970; СССР/Россия: 1910/1921–1995) – цикл индустриализации. Он пришелся на IV технологический уклад,

базирующийся на применении нефти, электричества, развитии фордистской модели конвейерного производства, аналоговых технологиях коммуникации. Для этого цикла характерен индустриальный тип развития, основанный на применении базовых технологий и формировании аудиовизуальной коммуникационной системы кинотеатрального показа как самостоятельной индустрии. В целом для этого периода характерны несколько ключевых этапов и технологий – возникновение стационарных кинотеатров и формирование системы проката фильмов, система актеров-звезд, появление звука и цвета в кинотеатральном показе.

Влияние доминирующего технологического уклада, базирующегося на массовом производстве, выразилось в преобладании технологий массовой печати кинокопий, строительстве типовых зданий кинотеатров, глобальной унификации и стандартизации практически всех аспектов кинопоказа.

Для США этот период в первой фазе развития характерен возникновением Голливуда (его «золотым веком») и разрушением студийной системы дистрибьюции к концу второй фазы. А на рынке СССР/России на этот период пришлись перезапуск (в 1921–1922 годах) и удлинение цикла вследствие нерыночной экономической системы и централизованного командно-административного характера управления кинематографией в СССР.

Различие экономических систем, а также влияние внешних факторов привели в конечном итоге к рассинхронизации в 1940–1960-х годах циклов индустриализации кинотеатрального показа как в США, так и в СССР. Необходимо также отметить, что в отношении финансирования для всего цикла в США и в первой его фазе на рынке СССР/России характерно привлечение акционерного предпринимательского и банковского капиталов.

Третий цикл (США: 1970–2020; СССР/Россия: 1995–2025) – цикл дифференциации. Для него характерно развитие, основанное на максимальной дифференциации аудиовизуальной системы коммуникации кинотеатрального показа от домашнего экрана (телевидение и домашнее видео). Характерные инновации первой фазы этого периода – мультиплексы, многоканальный звук, специальные системы кинематографа IMAX, «Стерео-70» – были ориентированы на максимальное отличие от других, конкурирующих способов просмотра фильмов. Третий цикл совпал по времени с распространением V технологического уклада, базирующегося на компьютерных технологиях, Интернете и цифровых способах коммуникации.

На вторую (в России) и третью (в США) фазы третьего цикла – цикла дифференциации кинотеатрального показа, пришлось внедрение широкой технологической инновации – цифрового кинопоказа. Однако в силу того, что широкое распространение эта технология получила лишь в середине третьей фазы третьего цикла, можно предположить, что цифровой кинопоказ станет одной из базовых инноваций следующего, четвертого цикла.

Третий цикл можно охарактеризовать и изменением типа вовлекаемого капитала: в США основным источником инвестиций в системе производства и кинопоказа фильмов стал капитал крупных промышленных (Matsushita, Sony, General Electric и других) и медиакорпораций (Viavcom, News Corporation и других), а в России – капитал медиакорпораций («ПрофМедиа», «Газпром-Медиа») и инвестиционных фондов (A1, РФПИ, BVPE, UFG PE).

Четвертый цикл (предположительно с 2020/2025 года) – цикл конвергенции. Он характеризуется совпадением циклов коммуникационных систем «кинотеатральный показ», «домашний экран» и «персональный экран», которое, скорее всего, приведет к возникновению технологий конвергенции всех типов экрана для потребления аудиовизуального контента. Любым способом в любом месте в любое время. Для кинотеатрального показа базовыми технологиями первых фаз нового цикла, возможно, станут лазерные технологии проекции, большеэкранные дисплейные системы и сверхширокие экраны, безочковые 3D-системы, основанные на принципах голографии, технологии виртуальной реальности и генерации изображения фильма в реальном времени (real time CGI), а также зарождение когнитивных технологий коммуникации зрителей (потребителей) аудиовизуального контента. Четвертый цикл в целом совпадает с VI технологическим укладом, базирующимся на нано- и биотехнологиях.

Еще в конце третьего – текущего – цикла получит развитие и новая форма привлечения капитала – краудфандинг, коллективное добровольное финансирование проектов большим количеством частных, как правило, лиц, которые впоследствии могут составить и основную группу потребителей созданного аудиовизуального контента.

Что касается систем аудиовизуальной коммуникации «домашний экран» и «персональный экран», то возникновение первой массовой широкой технологии домашнего экрана (группового семейного потребления аудиовизуального контента) – телевидения – датируется серединой 40-х годов XX века на рынке как США, так и СССР. История развития способа передачи изображения на расстояние позволяет выделить и целый дотелевизионный период, на который пришлись и первые попытки передачи изображений в начале XX века, и первые опыты механического телевидения в 1930-х годах. Однако массовой технология телевизионного вещания стала именно с конца 1940-х годов. Появление в 70-х годах XX века домашнего видео как разновидности аудиовизуальных систем коммуникации домашнего экрана, по сути, не изменило способов потребления аудиовизуального контента через систему «домашний экран». В него были привнесены лишь новые потребительские свойства (записываемость и воспроизводимость в любое время) и новые каналы коммуникации (дистрибьюции) – физические носители VHS, DVD, Blu-ray.

В настоящее время мы наблюдаем развитие нового большого цикла домашнего экрана, начавшегося на рубеже XX и XXI веков.

Развитие совсем новых технологий (например, системы «персональный экран») как способов индивидуального потребления аудиовизуального контента датируется первыми годами XXI века и связано с появлением нового типа устройств персонального экрана – смартфонов, планшетов, а также сервисов и технологий мобильной передачи аудиовизуального контента – OTT (технология интернет-видео – Over The Top) и т.д. Сегодня мы являемся свидетелями запуска первой волны системы аудиовизуальной коммуникации «персональный экран» как новой системы потребления аудиовизуального контента.

На протяжении всей истории развития коммуникационных систем не умолкают дискуссии о последовательном замещении одной системы аудиовизуальной коммуникации другой. Кинотеатр якобы должен заменить театр, системы домашнего экрана – кинотеатральный показ, а персонального экрана – домашние. В связи с этим необходимо отметить, что каждая очередная волна вымывает из экономики лишь часть отраслей. При переходе от одной волны к другой неправомерно говорить о полной смене направлений техники или технологических направлений. Неправомерно говорить, что «культ новой технологии связан, по-видимому, с убеждением, что ее очередная генерация полностью перекрывает возможности предыдущих»[8].

Такая позиция недооценивает многообразие потребностей зрителя, и именно поэтому кинотеатр не заменил театр, а телевидение – кинотеатр. Поскольку различаются потребности, удовлетворяемые старыми и новейшими системами коммуникации аудиовизуального контента, последние могут уступать первым в качестве продукции,

8. Дементьев В. Длинные волны экономического развития и финансовые пузыри. М., 2009, с. 15.

даже превосходя их по техническому уровню. И, несмотря на то что кинотеатральный показ использовал все инновации и нововведения, появившиеся благодаря доиндустриальной эпохе театральной сферы, кинотеатр не вытеснил и не заменил собой театр и живое представление, хотя существенно каннибализировал театральный рынок.

Необходимо отметить, что циклы развития любых систем состоят из более маленьких внутренних циклов развития технологий (например, циклы механического, цветного, эфирного, кабельного, спутникового телевидения или циклы VHS, DVD, Blu-ray), а на любой цикл, тем более отраслевой, оказывают влияние внешние факторы, связанные с развитием глобальных технологических циклов (укладов), экономических и социальных потрясений (например, войны и экономические кризисы).

Анализируя сегодня циклы систем аудиовизуальной коммуникации, можно говорить, например, о затухании волны развития систем, основанных на физических носителях (кинопленка, DVD, жесткие диски и т.д.).

История развития систем аудиовизуальной коммуникации – это история развития четырех основных свойств контента: записываемости, тиражируемости, доставляемости и воспроизводимости. Учитывая, что начало нового цикла кинотеатрального показа придется на 2020–2025 годы, уже сейчас на рынке должны появляться технологии, которые станут его основой. Возможно, они будут связаны с лазерными и гибридными источниками света, большеэкранными и сверхширокими системами отображения, высокоскоростными съемкой и проекцией (High Frame Rate), расширением цветового диапазона (Wide Color Gamut) и значительным увеличением контраста изображения (High Contrast Rate), многоканальными объектно-ориентированными

многомерными звуковыми 3D-системами (Multidimensional Digital Audio), голографическими и иными способами автостереоскопической проекции изображений.

Очевидно, что новый цикл развития системы коммуникации «кинотеатральный показ» привнесет и новые организационные инновации, например отказ от системы окон, установленных сроков выпуска фильмов в тех или иных системах коммуникации. Дифференциация потребления фильмов и контента в целом будет основана не на установленных правилах окон, а на свойствах самого аудиовизуального контента[9].

Новый большой цикл развития системы кинотеатрального показа совпадает с развитием и нового технологического уклада, основанного на нано- и биотехнологиях и системах искусственного интеллекта.

Будущее будет обеспечиваться инноваторами, предлагающими рынку новые технологические решения, которые по своей сути должны быть не просто улучшающими, а прорывными конструкторскими открытиями, принципиально изменяющими сложившийся порядок вещей. И если подобные технологии будут приняты рынком, то они и станут основой нового цикла в развитии системы кинотеатрального показа аудиовизуального контента.

Это и развитие «второго» экрана, и интерактивные фильмы в кинотеатрах, и «облачные» сервисы, которые позволяют потреблять контент разными способами, создавая собственные последовательности и программы просмотра. Это и технологии big data, способные вычислять запросы и потребности аудитории, и технологии генерирования изображений высокого разрешения в реальном времени – real time CGI, позволяющие создавать трансляции аудиовизуального контента[10]. Это, конечно, и технологии дополненной реальности, дающие возможность соединения всех трех способов просмотра – коллективного (на большом экране кинотеатра), группового или семейного (на домашнем экране) и индивидуального (на персональном устройстве – смартфоне, планшете и т.д). Это не то, что нас ожидает в далеком будущем, а то, что начинает происходить уже сейчас. ◆

9. См., например: http://variety.com/2014/film/news/jeffrey-katzenberg-predicts-3-week-theatrical-window-in-future-1201166052/

10. Одним из будущих применений технологии real time CGI могут стать «живые» трансляции в кинотеатры фильмов-постановок в «живом» исполнении актеров, оснащенных датчиками motion capture в декорациях, генерируемых в реальном времени, то есть сочетание актерского театрального представления и технологий дополненной реальности.

Григорий Добрыгин:

«ПОНЯЛИ ТОЛЬКО ДЕТИ И КРИТИКИ»

Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

Фильм Григория Добрыгина «Верпаскунген» получил Диплом со специальным упоминанием конкурсной программы «Кинотавр». Короткий метр» «За высокий уровень режиссуры» и приз Гильдии киноведов и кинокритиков «Слон».

Нина Зархи. Григорий, нам очень понравились ваша первая картина «Измена» и новая, вторая, показанная на «Кинотавре» в этом году. Вы рассказали, что она родилась из совсем простой бытовой истории: ваша маленькая сестра жевала жвачку, вы попросили ее выплюнуть, девочка послушалась – на свою беду, потому что долго мучилась перед строем помоечных баков с разными значками, не зная, куда выкинуть резинку, к какому виду отходов ее отнести. Дело происходило в Германии – цитадели порядка. Анекдотическая ситуация подсказала сюжет о русском интеллигенте-эмигранте, ожидающем поезд на маленькой станции. Поев, он начинает испытывать те же мучения, что и ваша сестра: Маковецкий блестяще исполняет почти цирковой номер с куриными объедками, пластиковым стаканом, стеклянной бутылкой и т.п. Несчастный, отчаявшись, засыпает, а мы видим, как весело и беспечно, пританцовывая под музыку – в ушах наушники, – молодой явно не немец (его играет румын Джордже Пыстеряну) ссыпает содержимое всех баков в один контейнер и благополучно увозит в огромной, не помоечной, блестящей чистотой машине.

Простенький анекдот поднялся до обобщений о трудности/легкости встраивания в чужой мир – не просто новый и незнакомый, а совсем другой по способу устройства «мозгов» и, следовательно, жизни. Ситуация – локальная, замечательно уютно поместившаяся в коротком метре. Но идея вполне тянет на длинную историю, на заходы справа и слева, на «за» и «против». На конфликтный разговор об актуальном и вечном.

Скажите, вам помогает лимит формата? Он что – адекватен замыслу, он диктует упругость и ясность

←
Григорий Добрыгин

высказывания? Или вы идете от предложенных обстоятельств – на полный метр не собрать денег? У вас есть идеи, рассчитанные не на короткое дыхание?

Григорий Добрыгин. Это, пожалуй, началось еще в ГИТИСе, на курсе Олега Львовича Кудряшова. Я ведь учился на актера. Играл эпизоды, любил яркие и короткие, как вспышки, роли. Потом, уже на режиссерском, стал делать роли покрупнее. А вот в режиссерских театральных работах у меня такая же установка, что в кино, – я, мне кажется, владею формой короткого рассказа, анекдота. Вот у меня есть спектакль «Лакейская» в Театре Маяковского – это пять страниц недописанной Гоголем пьесы «Владимир третьей степени». Короткое дыхание, но все же на час двадцать.

В кино хочется перейти к освоению другого формата, хотя мне ужасно жалко бросать мои короткие истории – я решил оставить их на десерт, для удовольствия, для чистой режиссерской радости. Складываю их в копилку, вот сниму полный метр, если получится, – тогда…

«Измена», режиссер Григорий Добрыгин

Даниил Дондурей. Вы уже определились с замыслом? Что это будет?

Григорий Добрыгин. С продюсером Артемом Васильевым мы начинаем разрабатывать одну серьезную историю.

Даниил Дондурей. Вы сами пишете сценарий?

Григорий Добрыгин. Нет, собираюсь привлечь соавтора, ищу драматурга.

Нина Зархи. Это современность?

Григорий Добрыгин. Да, но история начинается десять лет назад. Она опять основана на подлинных событиях, на пережитом опыте – все происходило с моим дядей. Съемки должны быть в Лондоне, это немножко английская история. Я очень люблю новое румынское кино и хочу снять фильм живой подвижной камерой, пластичный и лишенный искусственности, максимально приближенный к жизни.

Нина Зархи. История английская, форма румынская, но герой – русский?

Григорий Добрыгин. Да, о трудностях адаптации в чужом обществе.

«Верпаскунген», режиссер Григорий Добрыгин

Нина Зархи. Растянутая на полный метр история с героем Маковецкого.

Григорий Добрыгин. Можно и так сказать.

Даниил Дондурей. Тема Маутли?

Григорий Добрыгин. Это сидит где-то в подкорке. Потому, наверное, что последнее время я много работал в Европе и, хотя прилично знаю английский, мне порой трудно пробиться к смыслам, к сути того, что происходит. Сделать это своим.

Нина Зархи. А здесь вы всё понимаете?

Григорий Добрыгин. Да нет, здесь вообще ничего не понимаю. На Западе мне даже легче – там есть языковая дистанция, заведомый барьер понимания, сужение информационного поля…

Даниил Дондурей. Селекция.

Григорий Добрыгин. Ну да, я многого не понимаю, и это дает мне свободу: дальше, дальше… Я ведь не включаюсь во все детали разговоров на площадке, не слышу, что они там говорят обо мне, не отвлекаюсь. И я спокоен – так сейчас у Горбаня снимался.

Кроме того, в Европе по-другому работают. Никто не бегает с шипящей рацией, никто не орет, режиссер ничего не говорит в микрофон. Есть один человек, у которого в ухе собирается вся информация о площадке, он ее ведет. Тебя, актера, берегут. Да и режиссера тоже. Так же четко, кстати, работает у нас Попогребский, мне хочется заимствовать этот опыт, научиться так работать. На первой картине я ничего не мог организовать, носился как угорелый – дружеская среда, без сценария…

Нина Зархи. Своя тусовка.

Григорий Добрыгин. Да, а вот на этот раз все было всерьез: ответственность, деньги, немецкая группа, экспедиция на три дня, Маковецкий дал всего два, большой румынский артист… А опыта нет.

Даниил Дондурей. Оператор – немецкий.

Григорий Добрыгин. Йорг Грубер, он был вторым на проекте Хржановского «Дау».

Нина Зархи. Мы заметили, что истории комические, шутки и анекдоты, сделанные на откровенной игре – здесь такие были у Жоры Крыжовникова в «Нечаянно»; «Абонент» Марины Артёменко и Оксаны Артёменко такой, и «Киноман» Андрея Андрианова, – все они оказываются лучшими, заслуженно побеждают. И все выходят из бытового анекдота, приходят к драме, говорят о сложном, серьезном, обобщают актуальную проблематику современной жизни. Самый главный пример – «Нечаянно» Крыжовникова. Когда же молодые режиссеры вдохновляются вроде бы важными, мощными, серьезными темами – получается фальшь, неуклюжий вымысел, режиссерские натяжки. Почему, как вам кажется?

Даниил Дондурей. Серьезный вопрос, и нынешняя программа его ставит очень остро.

Григорий Добрыгин. Для меня здесь нет и не было сомнений. Еще на первом курсе мой мастер Кудряшов сказал: «Не надо «серьеза», у тебя все в порядке с чувством юмора, делай что-то легкое». А я трагедию хотел… Поиски языка… Понял потом, что все можно рассказать о мире, глядя на него светлыми глазами. Хотя люблю чистые драмы. У кого-то они получаются, тут мастерство необходимо, изысканность, не знаю.

Мне просто повезло. У меня есть люди, которым я доверяю абсолютно, которые мне помогают ориентироваться в жизни и в профессии. Они честны и откровенны в оценке того, что я делаю. Попогребский, например, я со всеми идеями к нему хожу. Язык кинематографический хочется совершенствовать, не убирая при этом сложность. Вот не все, говорят, поняли, что там происходит в «Верпаскунгене», а мне как будто стало все равно. Дети, кстати, понимают и еще критики.

Даниил Дондурей. Скажите, а вы думаете специально над такими вещами, как жанр, например, развитие сюжета?..

Григорий Добрыгин. Все идет от идеи. Пришло что-то в голову – и потом понеслось, формулируешь. Вгоняешь в форму. Кстати, «Верпаскунген» сначала назывался «Бог из машины» и третьего персонажа, бомжа, там не было. А потом он мне понадобился. Второе название было Lost in Wandlits, Вандлиц – это городок, где мы снимали, пропащее место, подростки там на платформе собираются – поплевать, покурить, потрепаться, не без мата, конечно. В общем, точно как у нас.

Нина Зархи. Маковецкий у вас немного из «Душки» Стеллинга.

Григорий Добрыгин. Да, мне скрипт-супервайзер тоже сказала – суперпрофессионал, кстати, с Вимом Вендерсом работала. Но я поэтому «Душку» не стал смотреть, побоялся.

Даниил Дондурей. А вообще много фильмов смотрите?

Григорий Добрыгин. Я, к сожалению, темный, мало смотрю, плохо знаю кино. Знаю, что это плохо. Просто детство у меня было трудовое, был

«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

занят очень – я ведь учился в Московской академии хореографии. Мама у меня балерина, ее папа – военный. Может, это дало мне тяготение к линии, к дисциплине формы, четкой структуре. Знали б вы, как я оператора мучил…

Даниил Дондурей. А в музеи ходите?

Григорий Добрыгин. Приезжаю куда-то в Европу – и сразу бегу в музей. Может, оттого, что в детстве у меня не было широты охвата – только балет, музыка балетная, Библия – я в семинарии еще учился. Когда шоры спали все эти, начал мир узнавать как-то очень жадно. От всего могу толчок получить – от картины, от музыкальной какой-то вещи, которую все давным-давно знают, а я впервые услышал, и меня от этого прямо вверх подкидывает…

Даниил Дондурей. Среда нужна, разговоры о кино, об искусстве. Вот вы же говорили, что любите Каурисмяки, румынскую «новую волну»…

Григорий Добрыгин. Да, еще Уэса Андерсона.

Нина Зархи. Все они где-то в подтексте ваших короткометражек присутствуют…

Григорий Добрыгин. Да, наверное. А к кино я всерьез потянулся, когда у Попогребского снимался. На Чукотке у меня возникло вдруг ощущение, что я себе не принадлежу, с ума просто сходил. Стал тогда классику слушать, к Библии вернулся. И еще посмотрел «Двадцать дней без войны». И успокоился, встал на место.

А потом пристрастился к хорошему кино благодаря команде Попогребского, у него очень образованные люди работают. Брал у них диски и смотрел Дарденнов, Ханеке, Шарунаса Бартаса. После этой группы мне трудно уже было в команде «Черной молнии» работать.

«Самый опасный человек», режиссер Антон Корбейн

Даниил Дондурей. А как вы к коммерческим фильмам относитесь?

Григорий Добрыгин. Никак. У меня в последнее время не было больших проектов. Я снимался в Европе со звездами, но и они работали за идею – это малые бюджеты были, 15 миллионов для европейского фильма – не деньги.

Даниил Дондурей. Свою дальнейшую карьеру вы представляете как актерскую или исключительно режиссерскую?

Григорий Добрыгин. Хотелось бы совмещать. С актерством, конечно, проще: деньги искать не надо. Так случилось, что меня с самого начала окружают прекрасные люди – они бережно передают меня друг другу. Попогребский, потом Антон Корбейн, потом Кевин Макдоналд, за ним Сьюзен Уайт, английская дебютантка. Сейчас, наверное, это будет Семих Капланоглу, снявший «Мед», «Молоко», «Яйцо», – мы познакомились в Берлине, он был в конкурсе вместе с нашей картиной «Как я провел этим летом» и получил «Золотого медведя».

Даниил Дондурей. Фильм Попогребского «Как я провел этим летом» стал для вас, как говорят в таких случаях, «путевкой в жизнь»…

Григорий Добрыгин. Да, у меня очень многое началось с Берлинского фестиваля. Я написал в Фейсбуке: «Берлин продолжает кормить».

Даниил Дондурей. А русское кино вы смотрите?

Григорий Добрыгин. Здесь на «Кинотавре» довольно много видел. Мне понравился «Еще один год» Оксаны Бычковой. Прозрачная лента с очень точно найденной интонацией, когда актеры не мешают мне вставать на их место, не навязывают мне свое мнение о герое – я очень люблю тонкое, изящное актерское существование. Благодаря такой игре я не им сопереживаю – себя жалею, свое проживаю. Замечательные работы Нади Лумповой, моей однокурсницы, и Леши Филимонова, он, кстати, тоже учился у Кудряшова. Леша демонстрирует высший пилотаж – простоту актерского существования: стоит, например, и смотрит молча, как Надя, играющая его жену, говорит с друзьями по телефону, он просто смотрит, и все понятно – это начало конца… Я так не умею, такой простоте завидую. И радуюсь. Я все-таки заложник формы, Кудряшов меня за это ругает и хвалит одновременно.

Еще я рад за Ивана Твердовского, потому что в «Собачьем кайфе» в финале была, мне показалось, спекуляция, а в «Классе коррекции» он прошел по острию, по грани, но удержался, не перешел ее. Наоборот, посмеялся в конце – над собой, над всеми нами, над нашими «сказочками» вместо жизни. Вообще в этом году «Кинотавр» – оба конкурса – принес больше радости, чем в прошлом.

Даниил Дондурей. А вы брали в руки камеру, сами снимали?

Григорий Добрыгин. Я постоянно это делаю, мечтаю снять документальный фильм. Очень много снимал в Норильске, в бухте Провидения, где мы работали над «Территорией» Александра Мельника, – зима, месяц до Нового года, я думал про это сделать фильм. Не получилось. И на Чукотку я поехал с камерой, нащупал там тему в первые же дни. Зашел в Дом культуры за пять дней до празднования Дня Чукотки, в балетном зале дети репетировали. За окном сопки застывшие, а они в трико и маечках батман тандю делают. Я такое родное во всем этом ощутил, тем более что родился я на Камчатке, тоже не Москва. Детей снимал, потом в коридоре танцы народные, с ребятами разговаривал долго, суету предпраздничную, ругань с матом – как без этого?! Световики, рабочие сцены, пьяни – много наснимал. Потом Марине Александровне Разбежкиной написал, просил совета. Идея ей понравилась – своей негероичностью, сочетанием иронии и любви к героям. Но главный кадр я не успел снять – проход девочки по бухте Провидения, где происходит чудо и кошмар одновременно... В общем, не сложилось, материала не хватило, мне это и Даниелиус Коканаускис сказал, замечательный режиссер монтажа, который и с Лозницей, и с Бартасом работал, мы с ним «Верпаскунген» делали. Но в картине, которую я надеюсь скоро начать, базой станет документальный материал – исследование незнакомой мне среды. Он будет основой для написания сценария.

Нина Зархи. А потом частично войдет в игровую картину? Это хорошая идея.

Григорий Добрыгин. Да, возможно. ◆

Нигина Сайфуллаева:

«МНЕ ИНТЕРЕСНЕЕ ЧУВСТВА»

Интервью ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

Даниил Дондурей. Каковы ваши общие впечатления о конкурсе? Что сегодня, на ваш взгляд, происходит в нашем кино, судя по сочинской программе?

Нина Зархи. Что будет происходить? Ведь в Сочи было шесть дебютов.

Нигина Сайфуллаева. Восемь.

Даниил Дондурей. Нет, восемь режиссеров-женщин. Обычно никогда столько не набирается, в последние годы женщин была примерно треть, не больше, а сейчас две трети. Гигантский рост. Какие ваши гипотезы на этот счет? Что возникло в нынешнем воздухе или в сознании поколения, зависит ли происходящее в кино от того, кто находится у власти?

Нигина Сайфуллаева. Пока я не ощутила особого политического влияния на независимое кино, кроме запрета мата и закона о гей-пропаганде. Большая часть фильмов конкурса аполитична. Вероятно, это связано и с дебютами, и с женщинами. Но появление некоей конъюнктуры патриотического кино, конечно, можно заметить. Но это, скорее, в жанровом зрительском кино распространяется. И, конечно, зависит от идеологической линии власти. Видимо, это последний свободный «Кинотавр».

Нина Зархи. Нас интересует ваше мнение об авторах, особенно дебютантах: как они понимают то, что за окном, осмысливают ли время? Мы имеем в виду и вашу картину тоже. Что думают, кстати, ваши опытные учителя? Они наверняка изучают психологию взросления. Это действительно универсальная тема. Отличается ли то, что происходит здесь и сейчас, от того, что, скажем, снимают сегодня в Швеции или Польше, как вам кажется? О чем молодые у нас хотят снимать, про что у них болит сердце?

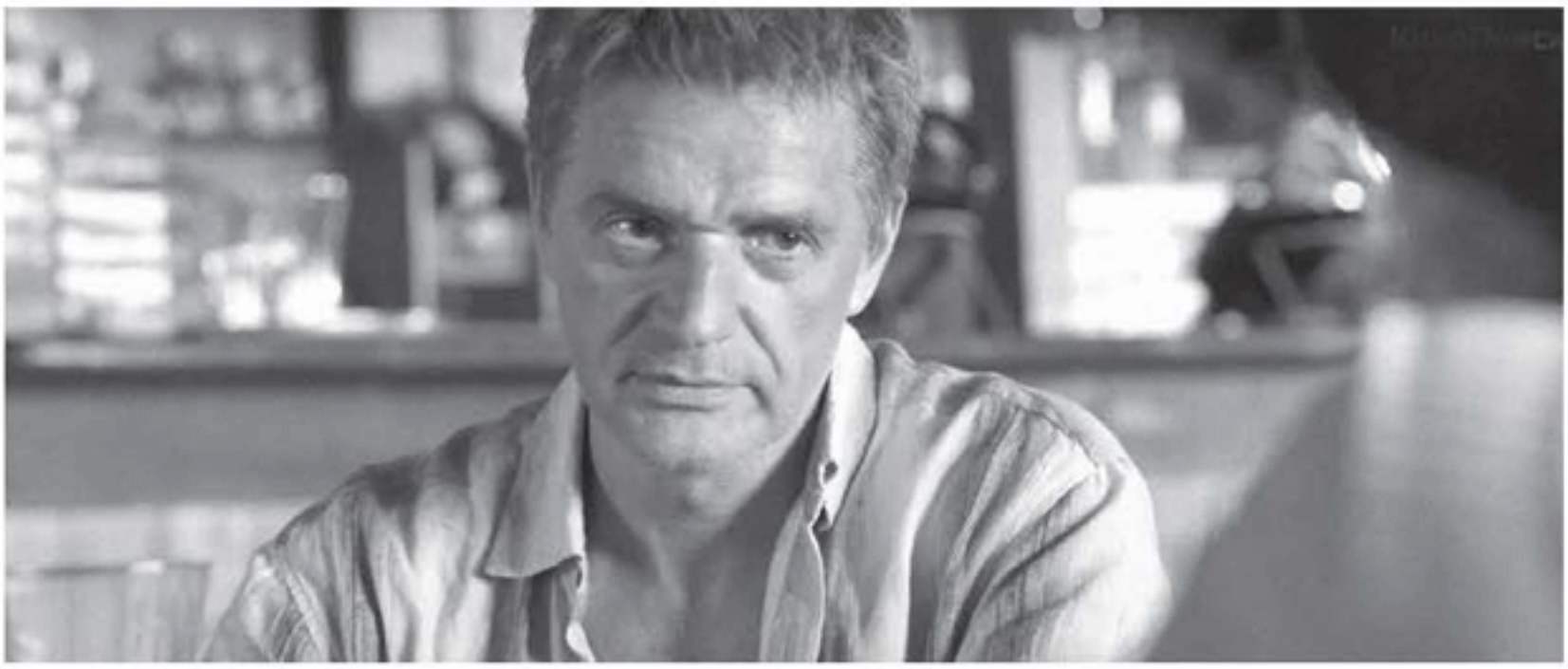
Нигина Сайфуллаева. На «Кинотавре» были разные фильмы. Я тяготею к частным реалистическим историям. Они могут осмыслять время, но, скорее, фокус там

держится на внутреннем мире героев. Те сюжеты, которые далеки от жизни, далеки от настоящих людей, не могу смотреть, в том смысле, что не могу подключиться даже к сюжету. Не испытываю эмоций, а это принципиально. Поэтому, например, «Класс коррекции» на меня подействовал очень сильно, я испытала серьезные переживания. Не знаю, насколько это личная история Вани Твердовского, но ему удалось сделать это очень тонко, точно и убедительно. Пару лет назад «Портрет в сумерках» Никоновой тоже произвел на меня впечатление именно тем, что действовал на чувство. Я ощущаю за переживаниями героев или героинь какие-то глубинные человеческие узелки, очень подлинные. В принципе, здесь на «Кинотавре» нет фильмов о событиях или проблемах космического масштаба или хотя бы государственного. Много маленьких точечных историй – мне это нравится.

Нигина Сайфуллаева

Даниил Дондурей. Вы смотрели «Горько!» Крыжовникова и его короткометражку «Нечаянно»?

Нигина Сайфуллаева. Да. Мне обе картины очень понравились. Я понимаю, что есть какой-то процент людей, которые испытывают обиду, когда смотрят эти фильмы, но, видимо, только от глубинной близости, от сходства с героями. Крыжовников даже может их раздражать, может показаться, что он как бы оскорбляет нацию. Но, по-моему, «Горько!» – это удивительно многослойно сделанная история. И как



«Как меня зовут», режиссер Нигина Сайфуллаева

его вовремя и многократно авторы переворачивают! Резко, абсолютно точной сценой.

Нина Зархи. А как вы относитесь к прямому социальному кино, такому как «Дурак» Быкова или «Комбинат «Надежда» Мещаниновой, где, кстати, герои – тоже девочки, как у вас в картине?

Нигина Сайфуллаева. Я была в восторге, в частности, от того, что не могу в «Комбинате…» отличить реальность от вымысла, понять, как же там герои столь достоверно разговаривают. Это не может быть придумано сценаристом, хотя я знаю, что все реплики были написаны. Но это было воссоздано настолько реалистично, практически документально, что воздействовало само по себе. Я уже сказала, что мне лично интереснее чувства, чем острые проблемы. Их, конечно, важно обозначать, поднимать. Правда, я как-то даже не объединяла «Дурак» и «Комбинат…» в одну группу, фильмы ведь эти разные. У Быкова очень четкая мысль, идея, он не делает от нее ни вправо шаг, ни влево, а у Мещаниновой в центре отношения людей. Мы, безусловно, видим эту жуткую жизнь, этот город Норильск, но картина рассказывает про внутренний мир героев. Правда, в своем фильме я намеренно избавлялась от всего социального.

Нина Зархи. Я не случайно этот вопрос задала. Бэкграунд ваших героинь более или менее понятен. Такая средняя московская жизнь – не шикуют, но и не нищенствуют. Отец явно хуже них живет. Но картина его жизни полна загадок. Многие задают вопрос: а что с ним случилось? Он ведь где-то работал, что с ним произошло?

Нигина Сайфуллаева. Мы старались пунктирно это обозначать, потому что как только начинали рассказывать его историю с подробностями, объясняя его одиночество, получалось как-то очень драматично. Он ведь говорит, что его оставляли все женщины. Мне казалось, этого достаточно. Тем более что мы знакомимся с ним вместе с девочками. Знаем примерно то же, что и они.

Даниил Дондурей. При этом он суперинтеллигентно выглядит, хорошо говорит, реагирует, он сексуальный мужчина с чертами доктора наук. Ничто не объясняет, почему он неудачник.

Нигина Сайфуллаева. Мы долго размышляли над этим и поняли, что в таком крымском местечке, которое мы снимали, осмысленной работы нет. Ты либо где-то служишь, либо сдаешь комнату отдыхающим в сезон. Можешь периодически ловить рыбу контрабандным способом, но не в большом количестве, поскольку там это не заведено, да и нет коммерчески значимых масштабов. Собственно, такая вот жизнь... Мне казалось, что работа героя Лавроненко к нашей истории не имеет отношения. У героя явно нет амбиций. Он человек инертный, но не чувствует себя лузером. К моменту приезда девочек он уже убедил себя в том, что так жить нормально. Отсутствие детей, семьи, обязательств... Когда Саша у него спрашивает: «Чего ты один живешь?», он отвечает: «Это у женщин надо спросить». В общем, было важно рассказывать о тех вещах, которые работают на конкретную историю, а не погружаться в биографию каждого героя. А врожденная привлекательность Лавроненко позволила нам влюбить в него девочек, а иначе как?

Нина Зархи. Отшельник...

Даниил Дондурей. Он даже не отшельник, это его выбор в жизни, тип существования, который ему нравится. Очень важно, что вы уходите от социальных обозначений, оставаясь в рамках обычных психологических характеристик: ты красив, некрасив, девочки тоже разные – Саша, конечно, эротически привлекательней. У нее другой тип характера, другие сознание, переживания, самооценка. Один из важных принципов сегодня – ничего не объяснять, оставлять наедине с собственными проблемами. Вы считаете, что для зрителей все-таки важно определиться с психологическим пониманием происходящего, получить этот опыт, разобраться в нем?

Нигина Сайфуллаева. Да, думаю, в таком кино важно освободиться от социального и подключиться к внутреннему. Так легче будет понять героев, идентифицировать себя с ними. В ситуации развода родителей, одиноких детей разве важно, какая финансовая или социальная среда вокруг? Нет, все это становится не важным. Думая о родителях, мы не думаем о том, что у них за амбиции, мы думаем о них только как о папе и маме.

Даниил Дондурей. Разрушенные семейные связи.

Нигина Сайфуллаева. Да. И для меня было невероятно важно рассказать об этом. У меня прекрасный папа, я его очень люблю, но его не было рядом со мной. И это такой краеугольный камень для всего моего становления.

Даниил Дондурей. Он ушел из семьи?

Нигина Сайфуллаева. Нет, у нас в Таджикистане началась война, мы переехали, мама уехала с нами, с детьми, а папа остался – он не мог бросить свою маму: таджикские традиции отличаются от русских. Родители разъехались, а потом, позже, развелись – мама не хотела возвращаться.

Нина Зархи. Пример того, как большая история вмешивается в маленькую, частную.

Нигина Сайфуллаева. Да, именно. Это помогает, кстати, оправдать ту ситуацию. В моем конкретном случае как раз социальное, внешнее, государственное определило частное. Но истории у всех разные, их нужно было обобщить. И обобщение строилось как раз на общем эмоциональном фундаменте, а не на частных социальных деталях.

Нина Зархи. У вас в картине мамина вина почти не обозначена. Хотя она ведь решила судьбу не только свою и своего курортного партнера, но и своего ребенка. Лишила дочку отца. Мне кажется, в какой-то момент эта тема могла взорваться. Или очень тихо прозвучать…

Нигина Сайфуллаева. Ольга реагирует именно на то, о чем вы говорите, когда в сцене у костра кричит, что у мамы не было никакого мужчины и ничего там не было. Она пытается маму защитить, так как в ее голове долгие годы картина была односторонней. Она оказывается не готова к другой – открывшейся – правде. Я в какой-то момент задала прямой вопрос своему папе: почему ты не поехал с нами в Москву? Оказалось, что у него абсолютно своя, другая правда. И кажется, я тоже была не готова к этому.

Нина Зархи. Но ведь именно это дает многомерность понимания событий.

Нигина Сайфуллаева. Да, вы правы, этот аспект действительно очень тихо прозвучал, хотя мог бы открыть нам еще одно глубокое переживание.

Нина Зархи. Ваша героиня любит и отчима, и маму, но чувствует, что причина того, что случилось с отцом, фактически именно мама. И это то, что она переживает. Она не любит отца, она его не знает, ее другое волнует – сослагательное наклонение прожитой жизни: как могло бы быть. Это очень верное ощущение возраста перехода, взросления, переживания травмы, которой, по сути, не было. Но мне немного не хватает авторской рефлексии, осознания проблемы. Как будто вы остерегаетесь боли, растерянности.

Даниил Дондурей. И тем не менее в фильме, мне кажется, хорошие эстетические составляющие, я имею в виду и кастинг, и пластическое решение, и развитие истории, характеров. Привычные курортные фактуры разрушены совершенно.

Нигина Сайфуллаева. Я не хотела, чтобы в фильме был красивый ожидаемый Крым. Девчонки приехали туда тусить, бухать, ничего не делать, было важно нарушить их ожидания. Ну и зрительские, конечно. Мы с оператором и художником очень внимательно проговаривали, продумывали и сначала снимали весь фильм на фотоаппарат, для того чтобы удостовериться в правильности решения. Не хотелось, чтобы это был такой эстетский фильм. Я не очень люблю чисто визуальное кино.

Даниил Дондурей. Мне интересно, что вы думаете о фильме про гастарбайтеров «Спроси меня».

Нигина Сайфуллаева. Для кино это экспериментальный формат. Я мало с ним знакома. Это такой вербатим по правилам «Театра.док», но в кино очень сложно убедить в реальности происходящего тем же способом, что и на сцене, где магия театральной условности очень велика. Этого недостаточно.

«Как меня зовут», режиссер Нигина Сайфуллаева

Даниил Дондурей. Скажите, а вот школа, в которой вы учились, дала вам знание современных киноязыков? Вы смотрели южнокорейское, румынское, китайское кино?

Нигина Сайфуллаева. Да, конечно. Но не уверена, что в тот момент я осознавала, что изучаю киноязыки.

Даниил Дондурей. Любимая фраза Александра Роднянского: «уметь проговаривать время». Вот вы с учителями, с товарищами проговариваете среди прочего эстетические языки времени? Есть одни способы выразительности, есть другие, есть разного рода «док». Я оттолкнулся от того, что вы упомянули вербатим. Есть много вариантов проговаривания времени. В вашей среде возникают рефлексии на эту тему?

Нигина Сайфуллаева. Готовясь к фильму, мы искали изобразительные референсы и даже, казалось, находили, думали про время, актуальный цвет и свет, не знаю. Эти языки – они так быстро устаревают. В итоге снимали интуитивно, ориентировались на свои глаза, на современные такие глаза, но не формулировали правила и законы как таковые, опирались лишь на один ориентир – золотая середина между «прекрасно» и «достоверно» с сохранением естественности наблюдения, что ли. Я к тому, что не было установки – типа мы снимаем в эстетике раннего французского реализма. В итоге получилось достаточно цельно, и это, мне кажется, важно в кино. Плохо, когда история и ее визуальное воплощение расходятся. Такое бывает, в этом случае фильм выпадает из заданного жанра.

Нина Зархи. Это отдельная актуальная тема – развод между идеей и картинкой. Вот к вашим героиням легко подключаешься – потому что это живые, узнаваемые девчонки, их реакции, поступки, переживания, жесты, лексика совершенно естественны. Получилось неглупое кино для всех, такой редкий у нас качественный мейнстрим. Без снобизма, но и без заигрывания с любым, самым невзыскательным зрителем. Фильм для детей 16+, их пап и мам. Конечно, важно, чтобы замысел совпадал с формой. В связи с этим я хотела бы спросить: вы с самого начала были в связке со сценаристом?

Нигина Сайфуллаева. У меня была история, и я искала соавтора, с которым мы бы написали текст. Потом много раз его, конечно, переписывали, перепридумывали. Отвечая на вопрос: да, с самого начала.

Даниил Дондурей. Игорь Толстунов, ваш продюсер, читал все варианты, работал с вами?

Нигина Сайфуллаева. Да, он сразу подключился эмоционально. Читал каждый драфт, а их было очень много.

Нина Зархи. А вы можете рассказать о примерах работы с продюсером – нам интересно, мы пишем о профессиях и профессионалах. Было ли вмешательство продюсера, которое могло вас раздражать, но вы поняли, что так, как предлагает Игорь Толстунов, действительно лучше?

Нигина Сайфуллаева. Толстунов очень опытный продюсер. К нему есть изначальное доверие. Но он никогда ничего не запрещал или не говорил: нельзя так, а надо только так. Он всегда очень вовремя обращал внимание на слабые места или странно замотивированные поступки. Например, когда-то у нас была инцестуальная тема.

Нина Зархи. Квазиинцестуальная, потому что Саша – все-таки не дочка, а ее подруга.

Нигина Сайфуллаева. Квази, да. В промежуточных версиях мы к ней грубо пытались прийти, но что-то не складывалось, мы не могли закончить историю. Зайдя в тупик, Игорь Александрович просто спросил: а может ли ваш герой с таким характером, уже выписанным, созданным, вот так поступить? Стало ясно, что нет, конечно, не может. Девочка, да, она запуталась, не прожила всего комплекса отношений с папой. Ей необходимо это сейчас сделать, чтобы дальше как-то по жизни идти. А герой Лавроненко – нормальный мужик, без отклонений.

А еще был вопрос с матом.

Даниил Дондурей. Много было мата?

Нигина Сайфуллаева. Очень. Это от меня и Мульменко. Мы любим крепкое слово, и мне казалось, что так более естественно. Толстунов не ханжа, он не требовал убрать мат, потому что это плохо. Он нарисовал мне картину проката и вообще возможности показывать кино. Предложил просто попробовать купировать мат и оценить, что теряется. Честно – кроме нескольких филологических радостей, мы ничего не потеряли. И продюсер вновь оказался прав. В общем, все это взаимодействие, режиссер – продюсер, у меня прошло очень безболезненно. Скорее, с ощущением, что у меня есть старший товарищ. Насколько я знаю, это редкий случай, но мне повезло.

Даниил Дондурей. Как вам работалось с таким мэтром, как Лавроненко? Он был чуток, слушал вас? Или существовала дистанция, все-таки лауреат Каннского фестиваля?

Нигина Сайфуллаева. Я никогда не работала с такими большими актерами. И вообще поначалу искала, думала, что найду новое лицо, но не смогла. И опять-таки Толстунов сказал: давай смотреть мастеров. Это довольно неуютно в психологическом плане, потому что я же еще не

приглашаю их на роль, только пробую. И оправдывает здесь меня только моя неопытность.

Даниил Дондурей. Один Гоша Куценко чего стоит, я знаю, вы его тоже пробовали.

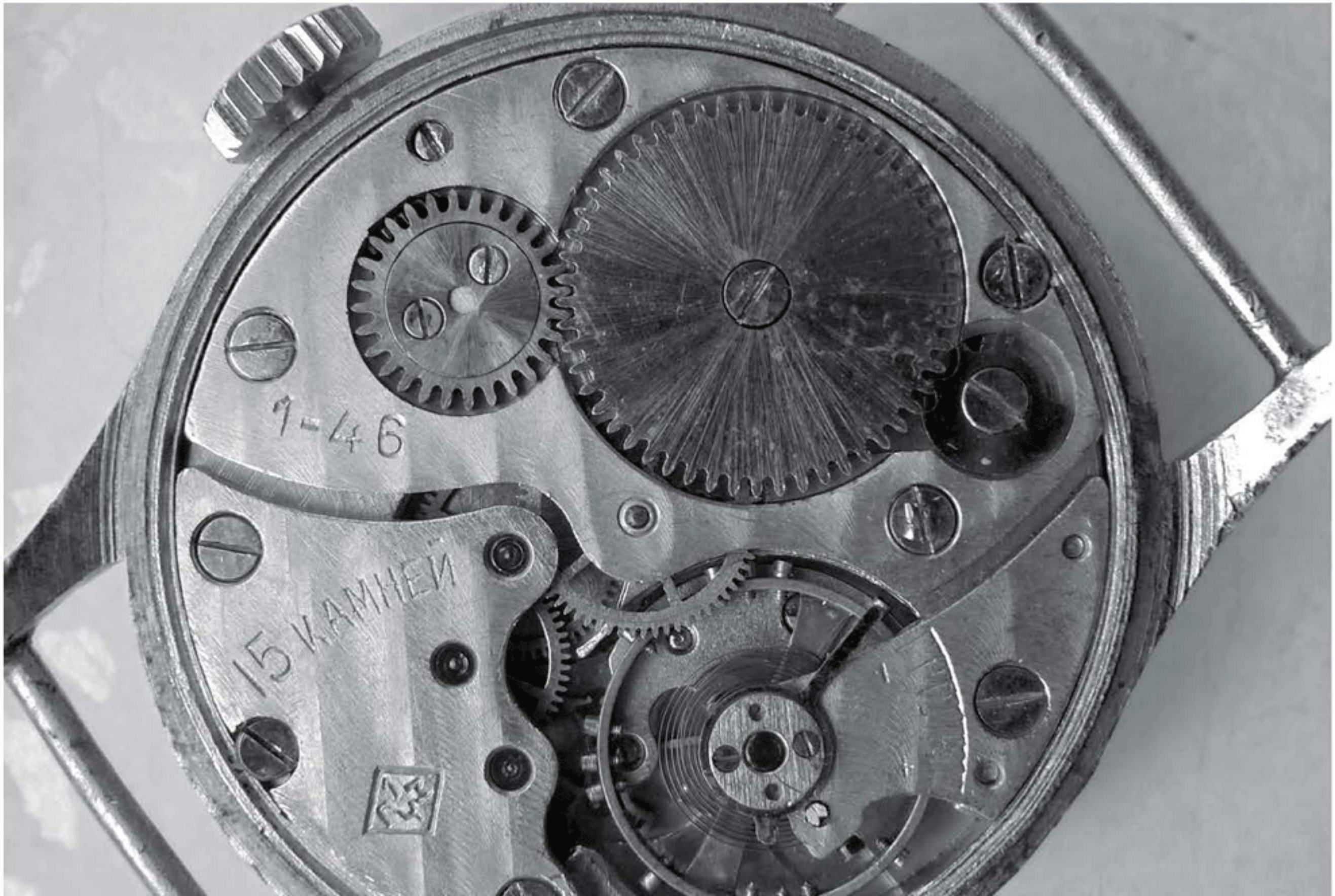
Нигина Сайфуллаева. Он – да, он вообще прекрасный. Совсем иной, но прекрасный. Я очень люблю репетировать заранее, разбирать сцены, с девчонками мы три месяца чуть ли не каждый день все проходили по тысяче раз. А Лавроненко говорит: «Прекрасный сценарий, мне все понятно. Все, Нигина, будет хорошо». Я в ответ: «Я же за себя волнуюсь, не за вас». В итоге подробно мы разобрали только сложные сцены, особенно финал, где ничего не происходит, кроме движения эмоции, уточняли нюансы, разводили сцену, но общих репетиций с девочками так и не было. Но я нашла применение сложной для меня ситуации – сближение, узнавание и сокращение дистанции между Константином и девочками происходит у нас на глазах, прямо в кадре. И все это было так естественно и по-настоящему. Вообще Константин был чрезвычайно естественным, внимательным, было клево, как говорят, мои героини.

Даниил Дондурей. Мне кажется, что вы будете продолжать снимать зрительское кино. Я тем самым не хочу сказать, что оно не будет эстетически качественным, не будет иметь фестивальную судьбу.

Нигина Сайфуллаева. Спасибо вам большое. Хотя на деле, мне кажется, это просто мой личный уровень. Может быть, если бы я была более образованной, подготовленной, то снимала бы как-то по-другому. Я, видимо, проще, что ли, не знаю.

Даниил Дондурей. Попасть на фестиваль в Роттердам или все-таки собрать хорошие деньги в кинотеатрах – обычно это взаимоисключающие вещи. Фильм «Горько!» – это ведь уникальный случай. Абсолютный чемпион по прибыли, он понравился зрителям всех возрастов и социальных групп, и профессионалам, и критикам. Он как торт «Наполеон», а это очень трудно сделать!

Нина Зархи. Но это, вероятно, и ваш путь, Нигина. Современный умный мейнстрим, в основе которого – в меру острые истории из реальной, непридуманной жизни. ◆


9-46
15 КАМНЕЙ

Елена Долгопят

СВОЙСТВО ВРЕМЕНИ

«Глаз», – подумал Митя. И наклонился, чтобы разглядеть.

Часы. Круглый циферблат под стеклом.

Митя встал под свет фонаря. Только что начало смеркаться, мир терял краски. Митя слышал, как скользит по коже электрический свет. Часы были старые, со стершимся ремешком. Механические. Говорящие «тик» и «так». Митя опустил часы в карман. Вдали, за домами, гудел проспект.

Митя шел узкой аллеей и думал о шуме: «Обволакивает».

Из-за угла, из тополиной тени появился человек. Он смотрел растерянно на приближающегося Митю.

– Простите.

Митя остановился.

– Я прошу прощения. Извините, что задерживаю. Вы часы не находили?

Мите было шестнадцать. Нечасто взрослые обращались к нему на «вы».

– Такие.

Незнакомец очертил в воздухе большой круг.

Митя вынул из кармана часы и протянул мужчине.

– О, – сказал незнакомец. Но часы не взял.

Он был пониже Мити, очень худой, с золотой щетиной на темном лице. Смотрел растерянно-близоруко светлыми глазами. Пахло от него чем-то полузабытым.

«Странный черный запах», – подумал Митя.

– Да, – сказал незнакомец, глядя на часы в Митиной руке, – хорошие часы. Надежные. Сейчас таких не делают. Сейчас всё практически делают на выброс. Семнадцать камней. Завод «Слава». Вас не Славой зовут?

– Нет.

– Не отстают. Сколько у вас с собой денег?

– Пятьдесят рублей.

– Маловато. Ладно. Пусть. Меняемся. Давайте. Семнадцать – на пятьдесят. Уговорили.

И Митя под его светлым взглядом вынул пятидесятирублевую бумажку. Незнакомец ухватил ее крепкими коричневыми пальцами. И растворился.

Часы стрекотали в руке. «Как насекомое, – подумал Митя. – Насекомое, пожирающее время. Вечно голодное».

Митя надеялся когда-нибудь решиться и записать свои сочетания слов, особые соединения смыслов. Черной ручкой на белой бумаге. Компьютер для этого дела представлялся ему совершенно негодным инструментом. Почерк важен. Черные жилы, в которых течет кровь поэта.

Митя возвращался домой. Он медлил. Смотрел под ноги, не сверкнет ли монетка. Мать отправила его за хлебом: полбуханки черного и нарезной батон. Мите было стыдно, что он купился, как маленький на игрушку. Как птица сорока, блестящим глазом заворожен. Митя шел, сунув руки в карманы и поглаживая пальцем гладкое выпуклое стекло.

Вообще-то, эти часы, да и любые часы на свете, похожи на детский секрет. Если их закопать стеклом вверх. Бегущие по кругу стрелки – вот и весь секрет. В черной земле похороненное время.

Огни горели в окнах большого дома. Где ярче, где глуше. Митя качнулся с пятки на носок и направился к подъезду.

Дверь он отворил своим ключом. Медленно расшнуровал кроссовки, стянул и затолкал под стойку с обувью, чтобы не мешали на проходе. Из комнаты матери доносился мужской голос. Слепой голос. Идет и не видит. Натыкается на препятствие и смолкает.

Митя стоял в прихожей, склонив голову набок и вслушиваясь. Когда-то у него был пес по кличке Жук, он точно так же умел склонять голову. Похоже, что Митя научился у него.

«Жук», – подумал Митя. Для него это слово значило совсем не то, что для любого другого человека. Для него это слово – маленький черный пес, умеющий притворяться мертвым, умеющий притворяться жалким. Мать называла его Чарли и говорила, что он такой же смешной бродяга. Жук спал у Мити возле кровати, на боку, похрапывая. Митя боялся на него наступить спросонья.

Не только «жук», любое слово, абсолютно и совершенно любое, значит для Мити что-то свое. Лавка, к примеру. Или море. Его лавка из серого дерева, темнеющего от дождя. Перочинным ножом вырезана буква «Н». Его море – под Севастополем. В каменной бухте. Он думал, что не выберется на берег, что волна его разобьет о скалу. Легко отделался. Сидел потом на округлой глыбе и наблюдал, как садится красное солнце.

«Я пытаюсь объяснить свои слова, только и всего» – так думал Митя.

Он отправился на кухню. Свет зажигать не стал. Ему нравился подводный, колеблющийся полумрак с бегущими отсветами от проезжающих внизу машин.

Отсвет и полумрак. Тайна. Неявленное до конца. Возможность шага. К свету или к тени. Или, скорее, невозможность.

Митя включил чайник. Сел к столу, вытянул руку, пошевелил пальцами. Рука была как отдельное, фантастическое существо, плывущее в сером воздухе кухни. Митя вспомнил «Семейку Адамс» и рассмеялся. Открыл холодильник, потрогал кастрюлю с супом, но супа не хотелось, достал колбасу, отхватил хороший ломоть. И съел. Налил в кружку кипяток, насыпал растворимый кофе, долго размешивал.

Раскаленная лава.

Отставил кофе, вынул часы. Они показывали двадцать тридцать пять. Настенные – двадцать тридцать. Настенные всегда шли точно.

Ремешок хотя и потертый, но крепкий. Простые часы, даже без секундной стрелки.

Митя выдвинул заводную головку, чтобы поставить время точно, и увидел на белом табурете тень. Тень уплотнилась, обрела черты и запах. Все тот же черный запах. Щуплый мужчина потрогал золотую щетину на худом, темном лице. И спросил Митю:

– Что?

– Что? – переспросил Митя шепотом.

– У вас часы в руках, головка выдвинута, я здесь. На какое время передвигаем часы?

– В смысле? Я только хотел. Назад. На пять минут. – Митя неуверенно указал на белый циферблат на стене. – Чтобы точно. Я бы и сам. Повернул.

– Милостивый государь. Или как там у вас сейчас принято? Товарищ?

– Как хотите.

– Милостивый государь, сами вы время не повернете, на это есть я.

– Хорошо.

– Пять минут?

– Ну я…

Митя таращился на давешнего прохожего, впарившего ему старые часы за полтинник, а теперь вдруг, прямо из воздуха, из полумрака соткавшегося. Как в романе.

Одет он был в потертые джинсы, в растоптанные кроссовки на босу ногу, в темный, с обтрепанными обшлагами пиджачок, из-под которого белела молочным светом футболка, кажется, чистая.

– Объясняю. Мы буквально вернемся назад на пять минут. А можем и на пять лет. Как прикажете. Буквальным образом.

– То есть если на пять лет, то мне станет одиннадцать?

– Очевидно. Если вам сейчас шестнадцать, то минус пять будет одиннадцать. Насколько я понимаю в арифметике.

Митя услышал твердые, быстрые шаги. Мать входила на кухню.

Зажгла свет. Замерла, увидев вдруг незнакомца.

Мужчина поднялся с табурета.

– Здравствуйте.

– Здравствуйте, – ответила ему мать.

– Мам, – Митя встал и улыбнулся. Улыбка была его щитом. Он прятал за ней растерянность, неловкость, слабость. Страх. Иногда торжество. – Мам. Это наш сосед. Он. Я его попросил зайти. Он.

– Федор Иванович, – сказал мужчина и слегка поклонился.

– Федор Иванович обещал мне помочь с математикой.

– В темноте?

– Я как раз собирался включить свет.

– Прекрасно. И, видимо, достать учебник. Не могли бы вы говорить чуть тише, у меня занятие.

– Конечно.

– Порой мешает даже шорох.

– Я знаю.

– Спасибо.

Мать посмотрела холодно на Митю.

Митя улыбался.

В ярком электрическом свете незнакомец постарел. Свет углубил морщины, глаза запали и смотрели, как из древних пещер.

– Устал я, – произнес незнакомец ослабевшим голосом. – Решайте, пожалуйста, насколько отодвигаем время. Пять минут вас устроит? Или уже десять? Не тяните, молодой человек, будьте добры, мне тяжело здесь.

– Я понял. Сейчас. Секунду. Важный вопрос: буду ли я помнить то, что было? Вот те пять минут, которые мы исключим, вы исключите, я их буду помнить?

– Нет.

– Ясно. Понятно. Я так и думал. Тогда вот что. Не будем отодвигать. Вы уж извините...

Митя не договорил. Не для кого было договаривать – незнакомец исчез. Митя коснулся табурета, на котором он сидел, и ему показалось, что сиденье еще теплое. И запах не успел улетучиться. Митя вдруг догадался, что это за запах. Железной дороги. Ночной станции. Шпал, мазута, горячего металла, дальней дали, пепла, ржавчины, пота.

Из комнаты матери донеслось пение. Лемешев, баллада Герцога из «Риголетто»: «Тарампам любовных цепей». Старая граммофонная запись. Митя аккуратно утопил в гнездо заводную головку и приладил часы на руку. Застегнул на самую последнюю дырочку. Часы свободно болтались на худом запястье, съезжали на кисть.

Митя выплеснул в раковину простывший кофе. Тенор вновь завел свою балладу. Но уже не один. Ему вторил, старался за ним поспеть и не забежать вперед живой мужской голос. Граммофонный голос смолк и живой остался один, без поддержки. Но продолжал. Вслепую. Ошибаясь, забираясь не в ту степь и в глухой лес, натыкаясь там на деревья. Но не сдавался, продолжал.

«Это хорошо», – подумал Митя.

Пение смолкло. Послышались шаги. Материнские. Их Митя всегда мог узнать, их особый ритм, уверенный и настороженный в то же время. Как будто правая нога ступала решительно, а левая неуверенно, не очень-то правой доверяя. Шаги мужчины были тихие, подшаркивающие. Как будто даже покашливающие. В прихожей щелкнул выключатель. Послышался негромкий грудной голос матери. Митя замирал, когда она вот так с кем-нибудь говорила. Слепой, все еще не прозревший голос мужчины. Вновь голос матери. Поворот замка. Открывание и закрывание двери. Щелчок. Шаги.

Мать вошла на кухню. Не взглянула на Митю. Выдвинула из тумбы возле плиты ящик, достала пачку сигарет. Встала к тумбе спиной, прислонилась, щелкнула зажигалкой. Смотрела на Митю сквозь дым.

– Я хлеб не купил, – признался Митя.

– Что так?

– Деньги потерял.

Мать ничего на это не отвечала, только еще больше сощурилась. Может, от дыма.

– Деньги потерял, зато часы нашел.

Митя вытянул руку. Стеклянный глаз сверкнул, вспыхнул отраженным светом.

– Завод «Слава», семнадцать камней. На пять минут спешат, но это наплевать.

Мать молчала.

– Он не сосед. Просто с улицы. Извини. Так вышло. Мы тут поговорили.

Мать открыла кран и сунула окурок под воду. Выкинула погасший окурок в мусорку и отправилась из кухни.

– Черт, – пробормотал Митя. И крикнул: – Черт!

Он услышал, как у матери в комнате заговорил телевизор. Встал и потащился к себе.

Митя не стал зажигать свет, он вообще любил сумерничать. Бросился на диван, руки заложил за голову. Лежал и разглядывал темные корешки книг в высоких старых шкафах. Митя запел граммофонную балладу. «Тарампам любовных цепей». У него был не тенор, а баритон, негромкий, но чистый голос. Митя пропел балладу – от первого слова до последнего. В ночное уже окно смотрела луна. У матери бубнил телевизор. Митя задремал.

Проснулся при свете утра. Не узнал собственной комнаты, с удивлением подумал, где же я? Наверное, от того, что так и проспал всю ночь одетый. Не сразу вспомнил часы, полсекунды смотрел на них с изумлением, как на чужие.

«Девятый час; семь минут; на самом деле – две; две минуты девятого. Оп, уже три».

Митя распахнул фрамугу. Серый-серый день.

На кухне горел свет, мать жарила яйцо. Кажется, именно этот вкусный запах и разбудил Митю.

Он сел на табурет с торца стола, сгорбился и наблюдал, как мать лопаткой подхватывает яйцо со сковородки и перекладывает на тарелку. Митя ни за что не стал бы перекладывать, ел бы со сковородки, скворчащее. Мать на Митю внимания не обращала, как будто его не было. «Я призрак, – невесело подумал Митя. – Призрак был мал и невесом».

Вздрогнул и осветился изнутри мобильный. Мать взяла трубку.

– Привет, Аня. Нет, не смогу поехать. Нельзя Митю одного оставить. Нет, не шучу. Нимало. Прекрасно себя чувствует. Росту уже под метр восемьдесят, ей-богу, не вру, да за полгода... а никуда не собирается, так, существует, ума нет, глаза? Серые, да, красивые глаза... ростом вымахал, а ума нет, все еще не нажил, да, я-то надеялась, что у меня сын взрослый, а он еще так, щенок, привел какого-то бомжа в дом, прямо в дом, прямо на нашу мирную кухню, за стол усадил... а бог его знает почему, не объяснил, не нашел нужным, нету объяснения у него, дурачок потому что, уши развесил, в другой раз он их десять человек приведет, а что, мало ли чего они ему наплетут, он поверит, он у меня доверчивый, дитя, сказки любит, а может, он навсегда такой глупый, я не знаю, помру, а его всякий тут облапошит, по миру пустит, будет милостыню просить по электричкам, дурачок, что с него взять, я уже и рукой махнула. Да нет, не преувеличиваю, зачем?.. Да. Спит в одежде, с утра не моется, а что ему, он и так хорош, глаза-то серые. Нет, не в школе. Уже выучился, уже готов к взрослой жизни. Ага.

У Мити горело лицо. Он хмуро смотрел на остывающую в материнской тарелке яичницу. На тлеющую в пепельнице сигарету.

– ...Какая встреча? Правда не помню. Да перестань, зачем это, все прошло, что уж ворошить. Не хочу. Точно. Без меня. Привет передавай. Да. Целую.

Мать отключила телефон, съела яичницу. Взяла медную турку с деревянной ручкой, насыпала кофе, залила водой, поставила на маленький огонь, взяла погасшую сигарету, щелкнула зажигалкой. Курила и следила за кофе. Дым уносило в открытую фрамугу. Митя смотрел на бледное синее пламя. С улицы на карниз опустился сухой листок, откуда-то с серого неба, с небесного дерева. Осень у них там, в небесах.

Мать выпила кофе, вымыла за собой посуду и пепельницу. Порядок. Скользнула по Мите невидящим взглядом и ушла. Митя

слышал, как она собирается. Слышал запах ее духов. Мысленно сказал: «Дождь обещали, зонт не забудь».

Дверь захлопнулась, Митя вышел в прихожую. Зонт лежал на тумбочке.

Митя включил душ на всю мощь, вода обрушивалась с тяжелым грохотом, стоять под ней было почти невозможно, но Митя терпел. Этот душ вышибал все мысли, из него Митя выходил оглушенный, ослабевший, очистившийся. Как будто спасшийся.

Мокрый прошлепал к себе в комнату. Увидел мельком свое бледное отражение в зеркале, на секунду приостановился. Кто-то чужой там, не Митя. Кто-то жалкий.

Убрал постель. Оделся во все чистое на влажное еще тело. Футболка, трусы, джинсы, носки. Как солдат надевает все чистое перед смертельным боем. Да, Митя собирался в школу, как на войну. Война длилась уже девять лет, и не было надежды на скорое окончание. Будет ли вообще этот последний залп – последний звонок? Война затяжная, унылая, окопная. Война на выжидание. Война без врагов, без выстрелов, но война. Мите казалось, что в школе медленно утекает из него жизнь. Он сидел на уроках сомнамбулой, и ему было страшно провожать в последний путь свое время. Школа была тем светом.

Но сегодня уже нельзя было не идти. «Это как к зубному, – говорил себе Митя. – Надо пережить. Перетерпеть». Мать как-то раз ему сказала, что вся жизнь – на терпение. Но Митя ей не верил. За окном пошел неслышный дождь. «Крадучись, – подумал Митя. И передумал: – Чего ему, дождю, красться, он просто спит, спит на ходу. На лету». Митя надел часы, он их снимал перед душем. Захватил сумку с единственной на все уроки тетрадкой. В прихожей, не зажигая по своему обыкновению свет, отыскал под стойкой кроссовки, натянул.

Митя распахнул дверь и оказался лицом к лицу с молодой женщиной. Она испуганно отступила. С ее сложенного зонта стекала вода. Женщина смотрела растерянно.

– Здравствуйте, – мягко произнес Митя.

– Я к Наталье Алексеевне, – глухо сказала женщина.

– Натальи Алексеевны нет.

– Мы договорились. Я Валя. У нас занятие.

– Никак нет, не здесь и не сейчас, потому что здесь и сейчас ее нет, можете проверить, пожалуйста, – и Митя отступил, освободил женщине проход в квартиру.

Но женщина в квартиру не шла.

Митя заговорил быстро, отчетливо, весело:

– Может, вы чего перепутали, Валя? Или она? Звоните, как еще узнать?

Митя вышел к ней на площадку. Ключи вертел в руке.

Женщина от Мити отступила, вынула телефон, нашла номер в списке. Зонт ей мешал, сунула мокрый под мышку. Прижала трубку к уху и вслушивалась напряженно.

– Абонент не отвечает.

Лицо у нее было маленькое, круглое, бледное. Мите показалось, что она совершенно потерялась, как ребенок, которого никто не встретил на вокзале.

– Но мы совершенно точно договорились, вот, смотрите сами, – она показывала Мите экран мобильного. – Вот, эсэмэска, время, число, она сама назначила, видите?

– Да, вижу, определенно, время, число, все правильно, но ее здесь нет. Чем я могу вас утешить? Чашку чая?

– При чем тут чай?

– Могу предложить занятие. Я вполне могу провести. Пойдемте.

– Но вы шли куда-то, собирались.

– Уже не важно. Прошу.

Она смотрела опасливо с площадки в полумрак прихожей.

– Вы боитесь?

– Да.

– Чего?

– Вас.

– Я безопасен.

– Вы так говорите.

– Ну если вы боитесь остаться со мной наедине в квартире, можем провести занятие прямо здесь, спустимся на марш, там окно, широкий подоконник. Не проблема.

– У вас есть документы?

– У меня есть паспорт. Могу его вынести. Он дома.

И, не дожидаясь ответа, Митя скрылся в прихожей. Он представлял, как она стоит растерянно у открытой настежь чужой квартиры. Перед входом в полутьму чужого жилья. Вдыхает запах чужой жизни. Митя вышел с паспортом и протянул ей. Она не брала. Тогда он раскрыл книжечку.

– Смотрите на фотографию, это я. Дмитрий Олегович. Тысяча девятьсот девяносто четвертого года рождения. Неженатый. Умный.

– Про умный там тоже написано?

«Улыбнулась. Это победа. И голос уже не так дребезжит».

– Конечно, написано. Симпатическими чернилами… – Митя вдруг переменил интонацию, заговорил серьезно: – Я в самом деле могу провести занятие. Мне жаль, что мама забыла о договоренности, с ней такое впервые на моей памяти. Но я знаю все ее уроки. Считайте, что я ее лучший ученик. Мы можем, по крайней мере, попытаться. Ведь вы наверняка издалека сюда ехали, потратили уйму времени. Решайте сами. В любом случае я прошу прощения, что так вышло.

– Хорошо.

«Сдалась. Ура. Я и в самом деле умею это. Ура, ура, ура».

– Прошу вас. Добро пожаловать, Валя.

Он вошел вслед за ней в прихожую. Свет включил – для нее. Чтобы все на свету, никаких темных углов.

– Не разувайтесь.

– Туфли промокли.

– Тогда тапки.

– Не нужно, спасибо.

– Пол холодный.

– У меня с собой тапки. Я взяла.

Он провел ее в свою комнату.

«Слава богу, убрана постель. На столе пылюга».

– Садитесь, пожалуйста, к столу. Включу свет, на улице пасмурно и дома пасмурно. Ну вот, а я в кресле устроюсь, оно старое, старше меня. Скажите, пожалуйста, зачем вам эти занятия?

– Зачем? Это так нужно знать?

Митя не отвечал, держал паузу.

– Хотя понятно, я ходила заниматься английским, там тоже спрашивали зачем. Просто общаться или книжки научные читать. Мотивация. Да, я объясню. Меня назначили начальником отдела. Это так звучит серьезно. В действительности не то. Но все равно. Они должны меня слушать. В идеале. Но я ничего не умею им сказать. Я не могу убедительно. Убедительно сформулировать. Я сама себе не верю, когда говорю.

Митя расстегнул ремешок и снял часы. Женщина наблюдала за ним настороженным взглядом. Митя положил часы на стол.

– Так удобнее следить за временем. Мама обычно ставит на стол будильник, но у меня здесь будильника нет, я под его тиканье не могу спать.

Митя поднялся из кресла и направился к стеллажу, к поблескивающим книжным корешкам.

– Любите читать?

– Времени нет.

– К Достоевскому положительно относитесь?

– Не особо.

– Почему?

– Не знаю. Не выдерживаю больше страницы, болею.

– К Толстому?

– Получше.

– Но без удовольствия читаете?

– Вообще не читаю, если честно. После школы – ни разу. Там… как-то не знаю. Мне трудно. Времени нет. Сил. Неинтересно.

– Это замечательно, – сказал Митя и вытянул из тесного ряда книгу. – «Преступление энд наказание», – объявил он. – Открываем. Сейчас, сейчас. Так. Вот. Читайте. Монолог Свидригайлова.

Она взяла у него растерянно книгу.

Всмотрелась в текст.

– Читайте вслух.

– Не буду.
– Почему?
– Это отвратительно.
– Что именно?
– Этот человек. Он весь.
– Как думаете, сам себе он нравится?
– Не знаю. Нет.
– Положим. Не то чтобы я с этим вот прям так соглашаюсь, но – положим. Прочитайте именно так – от лица человека, который сам себе отвратителен.
– Но я же не актерскому мастерству пришла здесь учиться.
– А чему вы пришли учиться?
– Я уже объясняла.
– Повторите.
– Говорить.
– Да вы умеете вроде.
– Меня не слышат.
– Я – слышу.
– Не слушают. Не вы. На работе. И не только. Я объясняла.
– А его – слушают?
– Свидригайлова? Да.
– Тогда попробуйте влезть в его шкуру.
– Он мне противен.
– Вы сказали, что он сам себе противен.
– Уже не знаю.
– Помните, что с ним в конце концов произошло?
– В Америку уехал, – сказала неуверенно, вопросительно.
– Почти что так. Америка на его языке – тот свет.
– Он умер? – спросила после паузы.
– Застрелился.
– Почему?
– Отчасти вы знаете ответ.
– Сам себе противен?
– Возможно. Читайте. Давайте. Вслух.

Она придвинула к себе книгу. Губами шевельнула и – не смогла прочесть.

– Знаете, когда актерам выпадает играть отрицательных персонажей, они ищут в них человеческое. Попробуйте.
– Попробуйте вы, а я послушаю. Как это со стороны звучит.
– Попробую, но не сейчас, сейчас рано. У вас есть братья-сестры?
– Какая разница?
– У меня не праздное любопытство.
– Можно подумать, я к психологу пришла.
– Вы ходили к психологу?
– Нет. В кино видела. Есть у меня брат, старший. Но мы с ним мало общались, он не с нами жил.

– А что вы обо мне думаете?

Посмотрела удивленно.

– Давайте. Начистоту.

– Я давно с шестнадцатилетними не общалась. Не знаю, может, вы все сейчас такие. Как бы это. Вы очень шустрый. С таким напором. И речь. Будто вам лет сорок. И вы уже лекции читаете, профессор.

Митя рассмеялся.

– А еще? Что бы вы обо мне рассказали своей лучшей подруге?

– У меня нет лучшей подруги.

– И никогда не было?

– В школе была. Но я бы не стала. Никому. Я не люблю рассказывать.

– Почему?

– Просто не люблю рассказывать. Я устаю. Я с вами устала уже. Не с вами, а говорить, устаю говорить.

– Что делать, вы за этим пришли – говорить. Привыкайте. Научитесь находить в этом удовольствие. Мы к этому придем. Внешность мою попробуйте описать.

– Ну. Высокий. Глаза серые.

Митя рассмеялся.

– Пушкина напоминает, «Дубровского». Кто угодно подойдет под это описание. То есть очень многие. А Свидригайлова можете описать? Чисто внешне. Какой у него голос?

– Не знаю.

– Низкий? Высокий? Чистый? С хрипотцой? А внешность? Помните?

– Нет.

– Ну придумайте ему внешность. Давайте. Высокий?

– Наверное...

– Выше Раскольникова?

– Наверное...

– Как одет?

– Не знаю. Я не знаю, что они тогда носили.

– В темное?

– Не знаю.

– Я вам прочту. Раскольников его наблюдает. Его глазами.

И Митя прочел про лицо-маску, про алые губы и белокурые волосы, про слишком голубые глаза и тяжелый взгляд. Про моложавое не по летам лицо. Про огромный перстень и легкую одежду. Легкую, светлую, летнюю.

– Взгляд тяжелый, а одежда легкая, – сказал Митя. – Лицо моложавое, а лет много.

– Интересно, – сказала Валя, – куда вы пойдете после школы, литературу преподавать? В актеры? В психотерапевты?

– В летчики, – весело ответил Митя. – А вы кем мечтали стать, когда в школе учились?

– Угадайте. Вы же умный.

– Если угадаю, прочитаете Свидригайлова?

– А если не угадаете, прекратите с ним приставать?

– Идет.

– Договорились, – сказала она. И добавила: – Я играю по-честному.

– Я не сомневаюсь.

Митя посмотрел на нее. Он хотел сдвинуть брови, сделаться серьезным, даже мрачным, хотел посмотреть таким же тяжелым взглядом, каким смотрел бы Свидригайлов. Но не выходило. Рот не слушался и расплывался в улыбке. И брови не хотели сходиться.

– Почему вы смеетесь?

– Вы хотели быть продавцом мороженого.

– Ошибочка.

– А кем? Серьезно.

– Вы же не серьезно в летчики хотите?

– Да я понятия не имею, чего я хочу. Честно.

– Я тоже. Вы способный, и язык подвешен, найдете. А я вообще не знала. Я этого вашего Свидригайлова вообще не читала. Я вообще – никто.

– Начальником-то вас назначили.

– Может, потому и назначили.

– Откажитесь.

– Не могу.

– Почему?

– Ну как почему? Вот сразу видно, что вы мальчик еще, на свои деньги не жили, попробуете – поймете. Это даже слава богу, что вы не понимаете, а то прямо страшно, как вы во все проникаете, как будто уже сто лет живете, нет, с некоторыми вещами опыт нужен, чтобы их понять. Прямо облегчение. Почему вы улыбаетесь?

– А вы расскажите, на что у вас деньги уходят.

– Зачем это?

– Интересно. Все ведь по-разному тратят. Сколько вы получаете?

– Не получаю, а зарабатываю. Это мне отец так всегда говорил: не получаю, а зарабатываю. Это вы получаете – из маминых рук.

– Согласен. Мне тем более интересно.

– Шестьдесят тысяч выходит в месяц. Так-то оно неплохо, но много на квартиру уходит, ровно половина, я квартиру снимаю, я отдельно от родителей, вместе – это невозможно.

– А на еду сколько?

– Я не знаю точно, я прям так не подсчитываю, по ресторанам я не хожу, я вообще не люблю, я лучше дома, свободнее, ничего особенного такого не беру, самое обыкновенное. Не знаю. Тысяч пять уходит. Может, семь. Конфеты я люблю. «Столичные», они дорогие.

– Двадцать пять в остатке. Пусть двадцать.

– Что значит «в остатке»? Будь здоров остаточек. В смысле, куча еще расходов. Стиральный порошок, мыло, зубная паста. Одежда тоже. Я не так чтобы много на одежду трачу, но тоже ведь. И обувь у меня быстро убивается, это у меня с детства так, всегда. Не знаю. Парикмахерская. Маникюр. В отпуск.

Митя молчал. Он устроился в кресле поглубже и как будто позабыл о женщине рядом. Взгляд его стал невидящим.

Женщина посмотрела на часы, лежащие на столе. Но время разглядеть не смогла, мешал блик не стекле.

– А что они за люди, ваши подчиненные? – спросил вдруг Митя из глубины старого кресла

– Обыкновенные.

– Конкретно, конкретно. Знаете, как Достоевский. Как про Свидригайлова.

– Они. Не знаю.

– Нет, не во множественном числе, в единственном. По очереди. Сколько их?

– Пятеро.

– Пять портретов.

Он наблюдал за ней. Ни тени улыбки уже не было на его сосредоточенном лице.

Она молчала.

– Кто самый старший? – спросил Митя.

– Наталья Тимофеевна. Я у нее на даче была. Мы все были. Она приглашала на шестьдесят лет, в прошлом году. У нее там чистенько, просто, но хорошо. Она вся такая. Чистенькая. Она вообще маленькая, немножко на одну актрису похожа. Смешная. И носом поводит. Она в лес ходит, грибами нас угощала, огурцами своими, огурцы мне не очень понравились. Я ночевала у нее, утром мы разговаривали, она о детях и внуках, скучает. Она ко мне немножко как к дочке. Так примерно. Потом, если по возрасту, идет Ксения. Она в молодости была красавица. Просто изумительная. Я почему знаю, это все знают, ее фотограф снимал, известный, вы даже можете найти ее фотографии в Интернете, если захотите. Такая тоненькая была, неземная, из Пушкина прямо, в смысле, из стихов, вы поняли, а сейчас и не угадаешь, хотя что ей… чуть только за сорок. Злая на язык. Хотя иногда интересно ее послушать. Она каких-то известных людей знает, еще с молодости, вроде как накоротке, мелочи всякие – интересно. Может, врет, не поймешь. Потом. Если по возрасту. Игорь. Он. Переговорщик. Это я так, придумала ему прозвище. Для себя. Знаете, как в кино, переговорщик, человек, например, хочет с моста спрыгнуть, или с карниза с двадцатого этажа, или с бомбой сидит в детском саду, а переговорщик его уговаривает всех отпустить, успокоиться, не прыгать, как-то так. Тут хитро надо. Не спугнуть. Такое гипнотическое должно быть влияние. Игорь умеет. А когда не на работе, он совсем другой. Вот ему с вами было бы

легко разговоры вести, он бы про Свидригайлова ответил, вы бы еще удивились. Он много знает. Я один раз с ним по улице шла, от работы. К метро. Что-то там троллейбусы встали, и мы решили, что пешком. Так он про дома рассказывал, которые проходили. Один дом Наполеона видел, интересно. Такой человек.

– Я никак не соображу, что у вас за работа? Экскурсоводы-переговорщики?

– Шутите? Нет, мы двери продаем. То есть звонки принимаем, заказы оформляем, товар продвигаем. Тут и переговоры, и экскурсии, тут все уметь надо. Объяснить. Привлечь.

– Загипнотизировать.

– Не в прямом смысле.

Она замолчала. И Митя молчал в кресле. Не требовал продолжения. Казалось, он думает о своем, к Вале отношения не имеющем. Она осторожно вытянула руку, коснулась края книжного листа.

Черные типографские буквы складывались в слова, слова описывали эмигранта, нарушителя границы, беглеца, без паспорта сбежавшего; одно нажатие на курок и – вот она, Америка, заграница, тот свет.

– Странно, – произнес Митя. И смолк.

Валя напряженно ждала.

– Странно, что такой способный человек у вас в конторе прозябает.

– Ну почему же, он с удовольствием работает, мы же не ерунду какую-то продаем, зарплата у него побольше моей, не думайте.

– Наверное, вы в него влюблены, – сказал Митя безучастным голосом.

Сказал так, будто Вали и не было рядом. Будто она уже ушла, а он просто рассуждал сам с собой. Хотя и обращался вроде бы к ней. Но это была лишь удобная форма рассуждения.

– Никаких проблем с подчиненными у вас нет, так как подчиненных нет. И не было. И не будет. Ну какой вы начальник? Зачем это хотя бы кому-то надо вас – в начальницы. Разве что издевка изощренная. Но вряд ли, не верится.

Митя видел из своего убежища профиль Вали.

Маленький, уточкой нос. Круглый открытый лоб. Мягкая линия подбородка.

– Так что вы пришли не за тем, чтобы с подчиненными научиться разговаривать, а с Игорем. Чтобы он вас услышал. Вы в него влюблены безнадежно.

Валя поднялась. И направилась из комнаты.

Митя слышал ее потерянные шаги, слышал щелчок выключателя в прихожей. Шорох.

«Возится с замком. Никто не может вот так сразу сообразить, как открыть. Есть там такой рычажок сбоку».

Митя выбрался из темного мягкого провала, из кресла, и большими, спокойными шагами направился к прихожей. Встал у притолоки.

– Вы прямо в тапках бежать собираетесь?

– Откройте мне дверь.

– Я прошу прощения.

– Откройте.

Она стояла у двери, опустив руки, поджав бледные губы.

– Я сказал глупость, извините.

Она отошла от двери, приблизилась к нему. Посмотрела в лицо.

– Ну почему, все правильно вы сказали. Влюблена. Как полная дура. Подушка мокрая. Буквально. Реву в нее. Да, хотела, чтоб услышал, хотя бы голос чтоб – проник. У меня на лбу написано, все видят, как с больной со мной, он тоже, деликатный, боится меня, правда, вдруг я чего сдуру, мало ли. Но я ничего, я тихая. Дверь мне откройте.

Лицо ее болезненно кривилось, пока выговаривала.

Митя наклонился, взял ее туфли, еще влажные, взял зонт. С него натекла лужа.

– Красивый зонт, – сказал Митя. – В смысле – расцветка.

– Я закричу, если вы дверь не откроете.

– Я открою. У меня руки вашими туфлями заняты и зонтом.

Она взяла у него туфли и зонт.

Митя сдвинул рычажок на коробе замка, с торца. И отворил дверь. Валя вышла, как была, в тапках. Митя стоял у проема. Слышал гул лифта.

Лифт смолк внизу, на первом этаже, Митя помедлил и закрыл дверь.

Он вернулся в свою комнату и сел на стул, на место Вали. Он попытался увидеть комнату ее глазами.

«Диван. Хорошо, что в тени, пятно не видно. Книги. Что они обо мне говорят? Ничего. Ей – ничего. Стоят стеной между мной и ней, бумажные кирпичи, тяжелые от слов. Нагромождения слов, туманные скопления смыслов. Ослепительные прозрения. Ничто для нее. Пустое. Рисуночек прикноплен, дом изображен. Она видела – прямо перед глазами. Рисуночек хороший, куплен на блошином рынке, на Тишинке. Ради дома куплен. Дом, которого нет, который был, был взаправду, в нем – детство, отцовский мотоцикл за окном. Ничего ей не сказал рисуночек, обо мне – ничего. А если сказал, то наврал».

Митя взял со стола часы. Тик-и-так. Выдвинул головку. В темноте, в глубине кресла, на прежнем Митином месте, уплотнилась тень. Блеснули глаза, запахло железной дорогой. Дальней дорогой. Давней дорогой. Мазут. Папиросный дым. Едкий, выбивающий слезы.

– Что желаете, молодой человек?

– Здравствуйте.

– Здравствуйте.

– Я бы хотел повернуть назад время. Ненамного. Тут у меня занятие было, не особенно хорошо вышло, сначала бы. В общем, на пятьдесят минут. Для верности.

– Зачем?

– Может, во второй раз лучше выйдет.

Лицо едва угадывалось в кресле. Вот и она так же на Митю смотрела, едва угадывая.

– Лучше не выйдет. И хуже не выйдет. Выйдет ровно то же самое. Я вам уже объяснял, вы не будете помнить, как оно вышло в первый раз, вы вернетесь к себе прежнему, ничего этого не пережившему.

– Не знаю. Мне все равно, я хочу еще раз ее увидеть, а так уже не увижу, она не вернется.

– Вроде бы вы не дурачок, сударь. Откуда быть еще разу? Все то же. Карусель. Стрелки по кругу. По одному и тому же. Все те же стрелки. И тот же финал.

– Интересно, – сказал Митя, разглядывая свой палец, свежую на нем царапину: зацепил, когда отворял дверь.

«Там гвоздь торчит, давно вбить пора, нечего голову высовывать. Железную, глупую».

– Интересно, – вновь сказал Митя. – Может, я уже не в первый раз о повторе прошу, может, уже в сто пятый?

– Может.

– И весь мир со мной вместе сдвинуться с этой точки не может.

– Возможно. К примеру, был один несчастный убийца, ему хотелось время повернуть, чтоб не убить. Долго ходил по кругу, пока завод не кончился у часов.

– Бедный. Так и остался убийцей?

– Никуда не делся.

Митя погладил стеклянный часовой глаз с неподвижным золотым зрачком.

– Ну все равно. Давайте назад.

– Бессмысленно.

– Без разницы.

– Как скажете, милостивый государь.

Фигура растворилась, исчезла.

...Митя распахнул дверь и оказался лицом к лицу с молодой женщиной... ◆

20 – 27 СЕНТЯБРЯ/2014 САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

message to man

international film festival

24

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ,

КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ИГРОВЫХ И АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

“ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ”

ПЛОЩАДКИ ФЕСТИВАЛЯ:

ВЕЛИКАН, ЛЕНФИЛЬМ, ДОМ КИНО, РОДИНА, ЛЕНДОК, ЦДК(МОСКВА),
СПБГУКИТ, ЭТАЖИ, ПОРЯДОК СЛОВ, КРЕСТЫ, СПБГУ, СПБГУКИ,
ЭРАРТА, НОВАЯ СЦЕНА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

СПРАВКИ ПО ТЕЛ: +7(812)570-61-61 (10.00-20.00) MESSAGE2MAN.COM VK.COM/M2M_FEST

18+

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Анна Гудкова. Зона комфорта
Итоги питчинга, проведенного на кинофестивале «Кинотавр». Автор анализирует проекты, представленные молодыми российскими режиссерами. Особое внимание уделено теме кинообразования в России.
«Кинотавр»-2014, питчинг, современное российское кино, образование, режиссура, реальность, фальшь, телевидение

Зара Абдуллаева. Нестилистические разногласия
Рецензия на фильм Юрия Быкова «Дурак». Автор исследует особенности драматургии и стилистики, героев и ключевые мотивы картины, рассматривая ее в контексте современного российского и европейского кино, а также нынешнего понимания актуального искусства в мире.
«Дурак», Юрий Быков, «Кинотавр»-2014, герой, эстетика, профанность, осмысление, реальность

Игорь Сукманов. Власть тьмы
Рецензия на фильм Юрия Быкова «Дурак». Автор исследует различные аспекты новой работы режиссера, ее стилистику, сюжет, характеры героев, драматургическую структуру, а также раскрывает особые смыслы, которые картина обретает в контексте современной российской действительности. Критик рассматривает фильм в контексте других работ автора, анализируя уникальные особенности режиссерской манеры Быкова в целом.
«Дурак», Юрий Быков, «Кинотавр»-2014, герой, реальность, драматургия, социальная реальность, спасение

Елена Стишова. Меланхолия. Русская версия
Рецензия на фильм «Испытание» Александра Котта. Автор исследует драматургию, проблематику и стилистику картины, рассматривая ее как драму порушенной гармонии, проводя параллели с «Меланхолией» Ларса фон Триера. Особое внимание критик уделяет исследованию авторского почерка режиссера и методам его работы с историческим материалом.
«Испытание», Александр Котт, «Кинотавр»-2014, драматургия, Ларс фон Триер, история, реальность, гармония

Зара Абдуллаева. Смертельный номер
Рецензия на картину «Звезда» Анны Меликян. Критик анализирует эстетические, стилистические и драматургические особенности картины, ее героев, основные проблемы и вопросы, затрагиваемые режиссером, а также рассматривает картину в контексте артмейнстримного кино.
«Звезда», Анна Меликян, «Кинотавр»-2014, артмейнстрим, эстетика, иллюзия, смерть

Нина Цыркун. Глокая куздра

Рецензия на картину Натальи Мещаниновой «Комбинат «Надежда». Критик анализирует основные проблемы, затрагиваемые режиссером, драматургические, эстетические и социальные аспекты картины, характеры ее противоречивых персонажей. Особое внимание уделяется анализу роли матерной лексики в речи героев.

«Комбинат «Надежда», Наталья Мещанинова, «Кинотавр»-2014, мат, любовь, энергия, социальные проблемы

Сергей Сычев. Ангелы в аду

Рецензия на картину «Класс коррекции», игровой дебют Ивана И. Твердовского. Автор исследует особое пространство провокационной и ироничной, жесткой картины, ее драматургию и персонажи, ее особый символизм и мистицизм, а также остросоциальный контекст. Критик также рассматривает фильм в контексте творчества молодого режиссера, поколенческий инфантилизм которого выразился в необычном, интересном для исследователя творческом поиске.

«Класс коррекции», Иван И. Твердовский, «Кинотавр»-2014, дебют, документальное кино, поколение, мистицизм, идеализм, социальный контекст

Лидия Кузьмина. Володин в тренде

Рецензия на фильм «Еще один год» Оксаны Бычковой по мотивам пьесы Александра Володина «С любимыми не расставайтесь». Критик анализирует особенности этой жесткой социальной драмы, ее героев, их взаимоотношения, драматургические, жанровые и стилистические аспекты. Автор также исследует особенности трактовки и актуализации режиссером известного сюжета.

«Еще один год», Оксана Бычкова, «С любимыми не расставайтесь», Александр Володин, «Кинотавр»-2014, социальная драма, любовь

Антон Долин. Крым наш

Рецензия на фильм Нигины Сайфуллаевой «Как меня зовут». Критик анализирует сюжет, жанровые и драматургические особенности картины, характеры героев и их взаимоотношения, ее ключевые конфликты и особый символизм. Исследуя уникальное пространство фильма – драмы инициации, – автор также рассматривает его в контексте современного актуального кино.

«Как меня зовут», Нигина Сайфуллаева, «Кинотавр»-2014, драматургия, эротика, актуальность, инициация, символизм

Олег Березин. Где, как и когда угодно

Исследование глобальных процессов, происходящих в сфере кинотеатрального показа. Автор анализирует процесс развития различных систем кинопотребления, неразрывно связанный с научно-техническим прогрессом, а также циклы систем аудиовизуальной коммуникации, экономические модели кинопотребления и дистрибьюции. Особое внимание автор уделяет анализу данных процессов в историческом и культурологическом контекстах.

Кинотеатральный показ, потребление, аудитория, дистрибьюция, цикл, системы аудиовизуальной коммуникации, история

SUMMARY

Anna Gudkova

Zone of comfort

Returns of the pitching held at Kinotavr Film festival. The author analyzes projects presented by young Russian filmmakers. The theme of film education in Russia is specially pinpointed.

Kinotavr-2014, pitching, contemporary Russian cinema, education, directing, reality, phony, TV

Contemporary cinema. Personal versions

Kinotavr-2014: IK Round table talk.

Andrei Zvyagintsev:

"What a life..."

Conversed by Viktor Matizen.

Zara Abdullayeva

Non-stylistical discord

Review of Yury Bykov's THE FOOL (DURAK) (Russia). The author investigates peculiarities of dramaturgy and stylistics, characters and key motives of the picture, considering the latter in the context of contemporary Russian and European cinema, as well as up-to-date understanding of contemporary art in the world.

THE FOOL (Durak), Yury Bykov, Kinotavr-2014, protagonist, aesthetics, secularity, reasoning, reality

Igor Sukmanov

Domain of darkness

Review of Yury Bykov's THE FOOL (DURAK) (Russia). The author investigates various aspects of the new work by the filmmaker, its stylistics, subject matter, characters, dramatic composition, and discloses special sense the picture acquires in the context of contemporary Russian reality. The critic considers the film in the context of the filmmaker's other works, analyzing unique features of Bykov's directorial manner.

THE FOOL (Durak), Yury Bykov, Kinotavr-2014, protagonist, reality, dramaturgy, social reality, saving

Yury Bykov:

"We were making a film about hostages"

On the Yury Bykov's press conference at Kinotavr Film festival.

Elena Stishova

Melancholy. Russian version

Review of Alexander Kott's CHECK-OUT (Russia). The author investigates dramaturgy, semantics and stylistics of the picture, considering it as a drama of destroyed harmony parallel to that of MELANCHOLY by Lars von Trier. Special attention is paid to analysis of the filmmaker's directorial manner and his methods of work with historical stuff.

CHECK-OUT, Alexander Kott, Kinotavr-2014, dramaturgy, Lars von Trier, history, reality, harmony

Zara Abdullayeva

High wire act

Review of Anna Melikian's STAR (Russia). The critic analyzes aesthetic, stylistic and dramatic features of the picture, its characters, major problems and the questions set by the director, and also considers the film in the context of artstream cinema.

STAR, Anna Melikian, Kinotavr-2014, artstream, aesthetics, illusion, death

Nina Tsyrkun

Colorless green ideas sleep furiously

Review of Natalya Meshchaninova's THE HOPE FACTORY (Russia). The critic analyzes major problems, which the director touches upon, dramatic, aesthetic and social aspects of the picture, as well as the controversial characters. The obscene vocabulary of the personages is specially scrutinized.

THE HOPE FACTORY, Natalya Meshchaninova, Kinotavr-2014, obscene vocabulary, love, energy, social problems

Sergei Sytchyov
Angels in hell
Review of Ivan I. Tverdovsky's CORRECTIONS CLASS (Russia), a feature debut. The author investigates special space of provocative and ironical, tough picture, its dramaturgy and personages, peculiar symbolism and mysticism as well as charged social context. The critic also considers the film in the context of the young director's creation, whose generational puerilism is mirrored in an unusual creative quest.
CORRECTIONS CLASS, Ivan I. Tverdovsky, Kinotavr-2014, debut, documentary, generation, mysticism, idealism, social context

Lydia Kuzmina
Volodin in trend
Review of Oksana Bychkova's ANOTHER YEAR (Russia) based upon Alexander Volodin's play DON'T LEAVE THE BELOVED. The critic analyzes peculiarities of this tough social drama, its personages and their interrelations, as well as dramatic, generic and stylistic aspects of the film. The author also investigates peculiarities of the filmmaker's interpretation and actualization of the known plot.
ANOTHER YEAR, Oksana Bychkova, DON'T LEAVE THE BELOVED, Alexander Volodin, Kinotavr-2014, social drama, love

Anton Dolin
Crimea is ours
Review of Nigina Saifullayeva's WHAT IS MY NAME (Russia).
The critic analyzes the subject matter, genre and dramatic peculiarities of the picture, characters and their interrelations, the key conflict and symbolism of its own. Investigating the unique space of the film that is drama of initiation, the author also considers it in the context of contemporary topical cinema.
WHAT IS MY NAME, Nigina Saifullayeva, Kinotavr-2014, dramaturgy, eroticism, topicality, initiation, symbolism

Alexei Mizgiryov:
"I can speak"
Interview by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Natalya Kruglova – Maria Litovskaya
Conformism. Voluntary or forced?
Conversed by Lilia Nemchenko.

Oleg Berezin
Where, when and as you like
Distribution: global shifts. Investigation of global processes in the sphere of theatre distribution. The author analyzes the process of development of different systems of cinema consuming, unbreakably tied up with the technological progress, as well as cycles of systems of audio-visual communication, economic models of cinema consumption and distribution. Special attention is paid to analysis of the processes in question in historical and cultural contexts.
Theatre distribution, consumption, audience, distribution, cycle, systems of audio-visual communication, history

Grigory Dobrygin:
"Only kids and critics did understand"
Interview by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Nigina Saifullayeva:
"Emotions are much more interesting for me"
Interview by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Elena Dolgopyat
Virtue of time
A philosophical story.

№8 (август) 2014 8

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 3.09.14. Подп. к печати 11.09.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15970
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех
странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях
связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Телеканала «Пятница»
Телеканал ТВ-3

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
С.Муратов, д.филол.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Тераколян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, к.филос.н.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

ISSN 0130-6405